

Das

Wesen und die Formen

der

Poesie.

c

Das

Wesen und die Formen

der

Poesie.

Ein Beitrag

zur

Philosophie des Schönen und der Kunst.

Mit literarhistorischen Erläuterungen.

Von

Moriz Carriere.

Leipzig:

F. A. Brockhaus.

1854.

Meinen Freunden und Genossen

Imanuel Hermann Fichte

und

Hermann Ulrici

verehrungsvoll zugeeignet.

Vorrede.

Im Anschluß an die Blüthe der Poesie, die wir in Goethe und Schiller gehabt, schien es mir um so mehr an der Zeit die Principien dieser Kunst zu erörtern und ihre Formen zu deuten, als die Dichter selbst und die sich ihnen anreihenden ästhetischen Kritiker über ihr Schaffen und ihre Werke im Einzelnen viele treffliche Worte gesprochen, die der systematischen Zusammenfassung und Begründung warten. Dazu kommt die Erforschung der Literaturgeschichte, die seit Herder und den Schlegeln sich über alle Völker verbreitet. Was von Friedrich August Wolf und Karl Lachmann, von Jakob und Wilhelm Grimm, Gervinus, Vilmar, Ottfried Müller, Ulrici und Andern hier geleistet worden, muß eine Aesthetik sich aneignen welche nicht Traumgebilde in die Luft stellen, sondern an der Hand der Geschichte den Thatsachen gerecht werden und sie als Thaten des Geistes darstellen und entwickeln will. Zugleich aber

soll diese Schrift den Beweis liefern daß das volle Verständniß des Schönen, der dichterischen Begeisterung, der Kunst nur möglich ist innerhalb der philosophischen Weltanschauung die ich als Ueberwindung und Versöhnung des Pantheismus und Deismus in der Idee des lebendigen Gottes aufgestellt habe, welcher sowohl unendlich als selbstbewußt, sowohl in sich Natur und Geschichte hat als in Natur und Geschichte sich schöpferisch, einwohnend, leitend offenbart. Nur das ist wahre Weisheit welche den Bedürfnissen des Gemüths und den Foderungen des Verstandes gleichmäßig nachkommt und mit der Stimme des Gewissens in Einklang steht; sie ist nur da zu finden wo die Freiheit und Selbständigkeit des individuellen Geistes zugleich mit dem einigen Lebensgrund aller Dinge festgehalten wird; die Liebe ist nur zu begreifen wenn Gott und Mensch beide persönlich sind, die Kunst nur zu verstehen wenn Geist und Natur nicht geschieden, sondern als zwiefache Offenbarungsweise des Ewigen unterschieden und verbunden werden. Daß dies christlich ist wage ich trotz aller Zeloten von rechts und links immer noch zu behaupten; aus den Gegensätzen, die in unserer Zeit wieder so schroff einander befehden, wird sicherlich eine Versöhnung zum allgemeinen Bewußtsein kommen, welche dann auch Religion, Kunst und Wissenschaft in Harmonie erhält ohne die eine durch die

andere fesseln oder aufheben zu wollen. Als einen Beitrag für solch Friedenswerk biet' ich dem deutschen Volk diese Poetik dar. Ich ließ ihr einige allgemeine Untersuchungen über den Begriff des Schönen und der Kunst vorausgehn, und schloß ihr drei Abhandlungen an, deren erste als Ergänzung zu meiner Theorie des Epos dient, deren zweite das Bild des größten Lyrikers zeichnet, deren dritte Schiller besonders als Dramatiker würdigt, sodaß dadurch die drei Gattungen der Dichtkunst ihre erläuternden Beispiele finden. Ich habe dabei Schillers Philosophie ausführlicher erörtert als es sonst zu geschehen pflegt, und da sie gerade in der Lehre vom Schönen gipfelt, kehrt damit das Ende des Buches zu seinem Anfangspunkte zurück, und rundet sich ein Kreis von Betrachtungen, durch die ich den einsichtsvollen Genuß der Poesie zu fördern und zu dem Studium der Philosophie, das allzusehr dem jetzigen Geschlecht in den Hintergrund getreten ist, eine neue Anregung zu geben wünsche.

München, im August 1854.

Moriz Carriere.

Inhalt.

Literarhistorische Erläuterungen.

Das Schöne und die Kunst.

Wir werden unter den Empfindungen von den Zuständen unseres eigenen Wesens auch eines Lustgefühles inne, in welchem unser Dasein erhöht, unser ganzes Gemüth durch ein sinnlichgeistiges Wohlbehagen im Genusse voller Gesundheit befriedigt wird; wir gewahren daß solch eine Freude im Zusammenwirken bestimmter Gedanken und Eindrücke mit unserer Seele entspringt, wir ahnen, suchen und finden in dem Gegenstande der sie erregt dieselbe Harmonie des Geistes und der Natur, dieselbe Ineinsbildung des Idealen und Realen, und nennen ihn schön. In der That aber ist die Schönheit weder eine Eigenschaft die den Dingen an sich zukäme, noch eine Vorstellung die allein von unserm Bewußtsein erzeugt würde, sondern sie entsteht im fühlenden Geiste, wenn in einem Gegenstande das volle mangellose Sein durch die innigste Vermählung von Gesetz und Erscheinung, von Idee und äußerer Wirklichkeit, von Seele und Materie uns entgegenleuchtet, von unsern Sinnen wahrgenommen, von unsern Gedanken erfaßt wird und mit unserm eigenen Selbst verschmilzt.

Keine Schönheit ohne die Sinne. Unser Ohr vernimmt Klänge, die in ihrer Reinheit und Fülle ihm wohlthun, indem sie den Nerv gleichmäßig und seiner Natur entsprechend berühren, es hört mehrere Töne gleichzeitig, die

bei allem Unterschiede doch einträchtig zusammenstimmen und zu einer harmonischen Einheit werden. Unser Auge folgt mit Wohlgefallen dem steigenden Wasserstrahl und seinem herabwallenden Perlenschleier oder dem Spiele sanftgeschwungener Wellen, wenn die Linien, welche diese beschreiben, seiner eigenen Bewegungsweise entsprechen; es fühlt sich erfrischt durch das Grün des Frühlings im Glanz der Morgensonne, und doppelt erfreut, wenn die mannichfaltigen Farbenreize einander ergänzen wie im schimmernden Regenbogen, dieser Triumphpforte des siegenden Lichtes, oder wenn sie im Innern eines gothischen Domes mit gemalten Fenstern zu einem süßen Dämmerscheine verschweben. Diese Sinneseindrücke nennen wir noch nicht schön, sondern angenehm, aber wo immer jenes Beiwort von einer Musik, einer Statue oder einem Bilde ausgesagt werden soll, da muß das Ohr durch reine harmonische Klänge, das Auge durch anmuthvoll hinfließende Formen, durch energische und doch zusammenstimmende Farben ergötzt werden, und auch für ein Gedicht verlangen wir mit Recht eine wohllautende Sprache, den Tanz des Rhythmus oder den holden Wiederhall des Reimes. Aber sind denn Ton und Farbe in der Außenwelt als solche vorhanden? Das ungebildete Bewußtsein meint es wohl, allein die wissenschaftliche Naturforschung belehrt es bald eines Andern. Der Klang wird erzeugt, wenn Wellen der Luft unserm Ohr, — Licht und Farbe, wenn Wellen des Aethers unserm Auge zuströmen, und durch diese Organe den Nerven und dem Lebensgefühl vermittelt werden. Die Bewegungen des Aethers und der Luft sind allerdings außer uns vorhanden, aber an sich sind sie farblos, lautlos, Licht und Schall erzeugen sich erst als Ausdruck der Empfindung, wenn jene mit unsern Sinnen zusammentreffen. Dem Tauben ist die Natur stumm, dem Blinden ist sie dunkel, die Wellen der Luft oder des Aethers wogen um sie her, aber es fehlt der

Sinn, durch welchen sie im Zusammenwirken mit ihm als rauschende oder strahlende empfunden werden. Reine Geister könnten auch ohne Sinneswahrnehmung an der mathematischen Grundlage einer Beethoven'schen Symphonie sich erfreuen, sie könnten die gesetzmäßigen Verhältnisse der vielen Luftschwingungen, von denen die Höhe und Tiefe der Töne und ihr Zusammenklang bedingt ist, auffassen, aber um sie als Musik zu genießen, um im Meer der Töne fühlend aufzugehn, dazu ist ein Ohr erfoderlich. Das Gleiche gilt von einem Werk der Architektur wie von einem Gemälde, wo der Eindruck auf das Auge das Gefühl des Schönen hervorrufen muß. Will ein Mensch zum andern sprechen, so kann sich die Seele der Seele nur durch Wort und Blick, durch Bewegungen der Materie und deren Sinnesauffassung offenbaren.

Aber auch ohne den Geist keine Schönheit. Wir schreiben sie weder dem einzelnen Ton noch der einzelnen Farbe zu, es ist für sie stets eine Mannichfaltigkeit und deren Zusammenstimmen zur Einheit erfoderlich. Nun vernimmt aber das Ohr nur einzelne Klänge nacheinander, und ihm ist der erste verhallt und nicht mehr vorhanden, wenn der dritte oder vierte gehört wird; es muß also außer dem Ohr noch etwas vorhanden sein das die vorüberrauschenden Töne behält, sich der verhallten erinnert, die längere oder kürzere Dauer, die schnellere oder langsamere Folge, die größere oder geringere Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche der einzelnen Töne miteinander vergleicht oder in ihrer Verschiedenheit und Wechselbeziehung wahrnimmt, es muß etwas vorhanden sein das alles dies miteinander verknüpft und zu Einem Eindruck zusammenfaßt, wenn eine Melodie empfunden werden soll. Wir können von einem Wechsel von Eindrücken dann nur reden, wenn ein Dauerndes vorhanden ist an welchem er stattfindet, wenn ein einiges und bleibendes Band sich durch alle Gefühlsregun-

gen hindurchschlingt, und wenn dieses als Selbstgefühl und Selbstbewußtsein von uns begriffen wird. Der Wechsel der Töne im Ohr ist noch nicht die Melodie, sondern diese wird erst von der Seele empfunden, wenn sie die Mannichfaltigkeit der aufeinanderfolgenden Klänge innerlich zur Einheit verknüpft, und in denselben den Ausdruck von Gemüthsbewegungen und geistigen Stimmungen wiedererkennt und selber in diese hineinversetzt wird. Aehnlich ist es im Reiche des Sichtbaren. Metalloxyde, die in verschiedener Richtung und Mischung nebeneinander gelagert sind, werden von den Aetherwellen berührt, sie nehmen dieselben zum Theil auf, zum Theil senden sie sie zurück, diese letztern treffen auf unser Auge, und durch dasselbe wird nach dem Gesetz der Strahlenbrechung ein verjüngtes Bild der Außenwelt auf unserer Netzhaut entworfen und diese dadurch in einer Weise afficirt, welche wir wol mit der Wirkung der Strahlen auf eine jodirte Silberplatte im Daguerreotyp vergleichen dürfen; die feinverzweigten Nervenfasern nehmen eine Menge von Lichtreizen nebeneinander wahr, das auffassende Bewußtsein setzt sie zum zusammenhängenden Ganzen zusammen, und stellt, indem es die einfallenden Strahlen wieder nach ihrer Quelle zurück verfolgt, das farbige Bild außer dem eigenen Körper dorthin wo es den Gegenstand deckt der es veranlaßt hat. Um vollends in den Gestalten, die wir auf diese Art erblicken, den Ausdruck eines selbstbewußten innern Lebens, wie der Frömmigkeit, der Liebe, des Muthes, des Seelenfriedens wahrzunehmen, dazu gehört ein Geist der diese Ideen in sich selber trägt, und dessen Selbstbewußtsein zur Bildung entsprechender Gedanken durch deren Kundwerden in der Außenwelt sich erregen läßt.

Aber nicht jede Farbenzusammenstellung wird in unserer Seele zum Bild, nicht jede Tonreihe zur Melodie, sondern beide entstehen nur dann, wenn eine eigene innere Einheit ihre Mannichfaltigkeit durchdrungen hat, sodaß der Geist

dieselbe nicht in sie hineinlegt, sondern in ihnen findet; sie entstehen dadurch daß in Tönen und Farben dem Geist ein geistiger Inhalt offenbart wird; oder die Empfindung des Schönen gewinnen wir nur durch Erscheinungen welche, indem sie unsere Sinne angenehm erregen, zugleich Ausdruck eines Gedankens als der Einheit in der Mannichfaltigkeit der Lebensäußerungen sind. Eine Erscheinung mag noch so sehr unsern Sinnen schmeicheln, wenn sie unser sittliches Gefühl verletzt, wenn unsere Vernunft sie für unwahr erklärt, so können wir sie nimmer schön heißen, denn wir empfinden alsdann keinen Einklang unserer eigenen Natur, keine volle Befriedigung des leiblichen und geistigen Lebens, sondern vielmehr den Zwiespalt, den Kampf und Widerspruch, und unser besseres Selbst wendet sich ab. Ein Begriff kann unserer Erkenntniß einleuchten, eine That vor unserm Gewissen bestehn, wir nennen jenen wahr und diese gut, und sie würden dann schön werden, wenn wir sie auch in einer solchen sinnenfälligen Erscheinung verwirklicht sähen, welche die innere Idee derselben auch äußerlich zu einer klaren und ansprechenden Wahrnehmung brächte.

Wenn das Schöne erzeugt werden soll, so darf ferner der Gegenstand nicht außer uns oder nur in unserer Vorstellung bestehn bleiben, sondern er muß in uns eingehn, mit uns eins werden, wir müssen einer Veränderung unseres eigenen Seelenzustandes durch ihn inne werden, uns selbst in seine Harmonie eingestimmt empfinden, und dies Gefühl des Friedens und der Erhöhung unserer ganzen sinnlich geistigen Natur im Zusammenklang mit einer ideeerfüllten Erscheinung ist das Schöne. Es ist ein allgemeiner Gedanke daß die Religion über aller Noth der Erde erlösend waltet; es war ein besonderer Vorgang daß sie einen Besessenen zu den Jüngern brachten, während Christus auf Tabor verklärt ward; Raphael macht diese Begebenheit zum Träger jenes Gedankens, und auf seinem Bilde von der Trans-

figuration wird das Auge vom Spiel der Linien und Reize der Farben angenehm angesprochen und zu einem leuchtenden Mittelpunkte des Ganzen hingezogen, in welchem die Seele den Heiland erkennt, und indem dieser als der Quell des Heils vor uns schwebt, gewinnt unser Geist eine unmittelbare Anschauung vom Wesen der Religion, fühlt sich in dieses erhoben, und dankt dem herzgewinnenden Zauber der Kunst eine dauernde Beseligung des Gemüths. Der fühlende Geist verliert sich im schönen Gegenstande, und kann es, weil dieser selbst geistiger Art ist; und damit die lebendige Innigkeit des Gefühls, das er erweckt, auch ihm selber zukomme, beseelte ihn die jugendliche Phantasie der Völker, und sah den Zeus nicht nur in der Bildsäule des Phidias, sondern vernahm im Brausen des Meeres Poseidons Stimme, verehrte Najaden und Dryaden auch in einzelnen Quellen und Bäumen. Auch uns ist die Natur im Ganzen, sind die einzelnen Naturdinge nur dann schön, wenn wir erkennen daß ein göttlicher Lebenshauch ihnen beseelend einwohnt, oder vielmehr die Empfindung des Schönen im Anblick der Außenwelt beweist uns die Gegenwart Gottes in ihr. Zöge er seinen Odem zurück, so würde Alles in Nichts zerfallen, lehrt das Alte Testament, und Christus weist auf die Lilien des Feldes hin, die nicht arbeiten noch spinnen und doch herrlicher sind als Salomon in seiner Königspracht, um eine alldurchwaltende Vorsehung seinen Jüngern zu veranschaulichen.

Klopstock singt:

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren zerstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Diese Gottesgedanken sind die Ideen, welche als Ur- und Musterbilder der Dinge die unter der Gestalt der Ewigkeit und Nothwendigkeit erkannte Form des Seienden dar-

stellen. Aber selbst als Gattungsbegriff und Typus des individuellen Lebens bedarf die Idee dasselbe zu eigener Verwirklichung. Als Seele, bleibender Mittelpunkt und selbstbewußter Träger der Innenwelt und aller ihrer Regungen und Strebungen, erwacht sie nur mittels derselben und in ihnen zu fürsichseiendem Dasein; und wo sie als sittliche Macht Form und Norm des geistigen Lebens ist, da erfodert sie Persönlichkeiten wie Ereignisse, um in dem Sieg über das Widerstrebende oder in der Verherrlichung des ihr sich Anschließenden sich selber darzustellen. So weist das Allgemeine und Ideale überall auf seine Verwirklichung durch das Besondere hin.

In Rücksicht auf die Idee ist alles Schöne wahr und gut; aber um als schön empfunden zu werden, bedarf das Wahre und Gute der begrenzten Form des sinnenfälligen Daseins in Raum und Zeit; auch die Erscheinung muß zu ihrem Rechte kommen, schön heißt uns was da scheinet und geschaut wird, es kommt darauf an wie es aussieht. Alles Wirkliche ist ein Individuelles, Monadisches, Eigenlebendiges, es entwickelt sich nicht aus Gesetzen, sondern aus Principien nach Gesetzen, die jedes auf seine Weise mit originaler Triebkraft erfüllt. Der Eichbaum trägt allerdings keine herzförmigen Lindenblätter, und muß seine Zweige wie seine buchtigen Blätter an einer Stelle hervorsenden, die durch eine den Stamm umkreisende Spirallinie bestimmt wird; aber wie hoch er den Stamm erstreckt, wie weit er die Aeste verzweigt, wie viele Blätter er treibt, das ist von seiner individuellen Kraft, von seiner eigenthümlichen Lebensstellung abhängig. So ist auch nur das Individuelle schön, und jedes Schöne neu, originell und einzig. Wie gesetzlose Willkür nur Verwirrung und Zerstörung stiftet, so erstarrt das Leben unter dem Zwang einer mathematischen Nothwendigkeit, und das blos Regelrechte wird steif und langweilig. Das Schöne tritt darum stets als ein Unbe-

rechenbares, Incommensurables auf, es entsteht im freien Spiel mannichfaltiger Kräfte, die sich selbständig von innen entfalten und das allgemeine und eine Gesetz nicht aufheben, sondern unter wechselnden äußern Bedingungen auf eine eigene Weise erfüllen, welche nicht logisch erschlossen, sondern nur durch Erfahrung erkannt werden kann. Die Normalgestalt oder der Kanon ist nur unerläßliche Bedingung des Schönen und für sich allein alsbald nichtssagend und langweilig, während das einseitig Charakteristische zur Caricatur wird; das Schöne entsteht in der Idealisirung des Individuellen, in der Individualisirung des Idealen; es ist das sinnlich Vollkommene. Die Materie findet die eigene Lebensvollendung, wenn das Geistige sie beseelt und aus ihr hervorstrahlt, und dies ist sich dadurch selber gegenständlich und offenbar geworden.

Einheit im Unterschied nennen wir Harmonie. Durch Ordnung und Ebenmaß, durch ein wohlabgewogenes Verhältniß der Theile zueinander, durch Geschlossenheit und eine das innere Wesen abspiegelnde Größe der äußern Form muß die Mannichfaltigkeit der Glieder ihr organisches Einheitsband zu Tage treten und die Zweckmäßigkeit anschauen lassen. Schmiegt sich die materielle Erscheinung der Idee willig und wohlgefällig an in Bewegung und Ruhe, so entsteht Anmuth und Grazie; Würde ist der Ausdruck der siegreichen Sicherheit der Idee. Nur durch den Unterschied von Anderm gewinnt etwas Bestimmtheit und eigenes Sein, und unser Erkennen ist ein Unterscheiden des Einen vom Andern. Das Licht wird empfunden im Gegensatz zur Finsterniß, und wäre die Natur nicht, so könnte der Geist sich nicht im Unterschiede von ihr als das selbstbewußte innere Sein erfassen, sowie die Natur als Natur nur ist und erkannt wird in ihrem Verhältniß zum Geist. Es muß ein Unterschied der Idee und der Erscheinungswelt vorhanden sein, wenn wir deren Einklang genießen sollen;

aber jener muß aus einem gemeinsamen Quell der Einheit hervorgegangen, diese muß das Ursprüngliche sein, wenn er wieder zur Einheit zusammenstimmen soll. Wäre Alles gleicherweise schön, so würde uns nichts als schön empfindlich werden, wir müssen es von Anderm trennen und auf Anderes beziehen können, wenn wir es in seinem Wesen erkennen wollen. Keine Süßigkeit der Kunst ohne die Bitterkeit des Lebens. Ohne Kampf keine Siegesfreude. Das Schöne ist die Siegesfreude, ist die aus allem Unterschiede sich wiederherstellende harmonische Einheit. Der Naturverlauf mit seiner Verkettung von Ursachen und Wirkungen, der Geist mit seinen werthvollen Gedanken und Zwecken stehen einander gegenüber, die beglückende Bewährung ihrer glücklichen Versöhnung ist das Schöne.

So ist es thatvoll lebendige Einheit, das volle mangellose Sein, wie Platon und Schelling sagen, die Idee welche ganz in der Erscheinung gegenwärtig, die Erscheinung welche ganz von der Idee gebildet und durchleuchtet ist. So haben wir im Schönen einen Mikrokosmos, der den Sinn des ganzen Weltalls beseligend enthüllt; ein Mysterium, das im sinnlichen Zeichen uns eine himmlische Gnadengabe vermittelt, das als ein leuchtender Punkt uns den Blick in das ewige Wesen eröffnet, die Natur in Gott und Gott in der Natur kennen lehrt und die Energie der Liebe und Freiheit als Grund, Band und Ziel der Welt offenbart.

Im Schönen zeigt sich der Geist dem Geist durch die Materie und die Sinne; so fühlt sich der ganze Mensch in ihm erhöht und befriedigt, seine Kräfte werden nicht einseitig angeregt, sondern in die ursprüngliche Harmonie erhoben, und indem er an ihrem freien Spiele sich ergötzt und an ihrem Einklang sich erfreut, wird das Gemüth geläutert, gereinigt und die ganze Persönlichkeit ihrem Genius zugebildet. Oder um mit einem Priester des Schönen, der

es in unsterblichen Werken darstellte und zugleich seinen Begriff untersuchte, um mit Schiller zu reden: Die Schönheit ist Bürgerin zweier Welten, sie verknüpft Denken und Empfinden, sie leitet den sinnlichen Menschen zur Vernunft und führt den geistigen zur Materie zurück. Die Schönheit ist ja zugleich Gegenstand für unsere Betrachtung, zugleich der Zustand unseres Subjects, weil sie in unserm Gefühl lebendig wird. Sie macht den Menschen zu einem in sich vollendeten Ganzen. Denken und Anschauung, Vernunft und Sinn werden gleichmäßig befriedigt, und so verleiht uns die ästhetische Stimmung die höchste aller Schenkungen, die Schenkung zur Menschheit, und wir können die Schönheit unsere zweite Schöpferin nennen.

Wo das Seiende mit dem Gedanken des fühlenden Menschen sich eint, da weiß er sich heimisch und erhoben zugleich. Seine Stimmung ist eine freie Lust am Schönen, für die weder ein pathologisches Interesse am Stoff, noch die Rücksicht auf die äußere Zweckbeziehung der Dinge erfodert wird. Der Eindruck des Angenehmen ist nur subjectiv, der des vollendet Schönen nothwendig und allgemeingiltig, während die Beurtheilung des Wohlgefälligen, welches dem Nützlichen und Zweckmäßigen anhängt, wie bei Geräth und Kleidung, Geschmacksache heißen mag, die mit der Sitte oder Mode wechselt; indeß je reiner der Geschmack, desto mehr verlangt er das einfach Schöne und Ideale.

Wo die lautere Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammenströmt, wo wir im Bilde der Außenwelt einer Idee und damit unserer eigenen geistigen Wesenheit inne sind und dadurch im vollen Lebensgefühl befriedigt werden, da erblüht die Schönheit. Weil sie unser Lebensgefühl freudig erhöht und befriedigt, erweckt sie Liebe, und es ist darum kein Wunder, daß auch das sinnlichgeistige Wohlgefallen des Mannes am Weibe sich eben am Lichte der Schönheit entzündet.

Wir ahnen daß die Schönheit für das göttliche Auge im Kosmos aufleuchtet, in dem durch das Gesetz des Geistes geordneten Ganzen der Natur, in dem einträchtigen Zusammenwirken aller Kräfte im Dienste der Idee; uns sind nur Bruchstücke zu überschauen vergönnt, und doch erkennen wir selbst in den einzelnen Elementen die Träger des Schönen, wenn die Sterne wie unzählige Lichtquellen am Himmel aufgehn, wenn das große Weltmeer im Spiel sanftgeschwungener Wellen den Himmel und die Küste spiegelt, oder wenn auf den Schwingen der Luft die melodische Stimme der Natur im Lied der Nachtigall an unser Ohr schlägt; wir erkennen die Schönheit in den Einzelorganismen von Pflanzen und Thieren, wie in Gestalt und Antlitz des Menschen, in seinen Thaten und seiner Sitte. Aber es ist eine Gunst des Schicksals, wenn wir den Standpunkt finden, von dem aus die Landschaft sich selbst in ihrer Fülle zu einem Bilde rundet und abschließt, und uns dazu Sonne und Luft die entsprechende Beleuchtung geben; es ist ein Glück, wenn wir den Blüthenmoment eines lebendigen Wesens finden, in welchem es nicht blos selbst die Freude der Vollendung seiner Natur genießt, sondern auch in einer mangellosen Gestaltung seiner Außenseite, seines Seins für Andere diese zum Mitgenuß einladet. Da ist gar häufig die Sinnenwelt nur der Anstoß oder Anreiz für die Einbildungskraft unserer Seele, daß sie das Bruchstück ergänze, daß sie das Ideale und Reale völlig in Eins bilde, daß sie dem flüchtigen Augenblick Halt und Dauer gewähre. Wir haben stets gewahrt wie wir uns in Bezug auf das Schöne keineswegs blos passiv und aufnehmend verhalten, sondern wie dasselbe immer erst im Zusammenwirken des Menschen mit den Dingen hervorgebracht ist: durch die Kraft und Thätigkeit unserer Nerven werden erst die an sich dunkeln, lautlosen Wellen des Aethers und der Luft zu Schall und Licht, und erst wenn wir in uns den Gedanken der in Bild,

Melodie und Wort verborgen liegt, wieder erzeugen, tritt der innerste Sinn der Welt in unser Bewußtsein und verschmilzt er im Gefühl mit uns selbst. Die Gottesgabe des Menschen eigene Ideen in Formen der Sinneswahrnehmung zu kleiden und dadurch zu offenbaren, im Einzelbilde den Gedanken des Ganzen anzuschauen und auszusprechen, ist die Phantasie und ihr Werk die Kunst.

Der Begriff der Kunst erschöpft sich nicht in der Nachahmung der Natur. Sehen wir einen gothischen Dom, hören wir eine Symphonie, so werden wir vergebens nach ihren Vorbildern in der Natur suchen, und höchstens im Krystalle oder im Vogelgesang einen Vorboten für sie gewahren. So versetzt auch der Dichter die Thaten die er besingt, die Gefühle die er ausspricht, in eine andere Sphäre als die der gewöhnlichen Erfahrung, er erhebt sie aus der vielfach störenden Realität der Außenwelt in die ideale Freiheit seines eigenen Gemüths und leiht ihnen die harmonische Stimmung seiner eigenen Seele bis in den Tonfall der Worte hinein. Am nächsten scheinen Plastik und Malerei der Natur zu stehen. Aber gerade was Pflanzen und Thiere zu lebendigen Wesen macht, den fortwährenden Gestaltungsproceß des Organismus im Wechsel der Stoffe, und die rastlose Neubildung der Form ahmen jene nicht nach, sie ergreifen vielmehr die Form in dem Augenblick in welchem sie am charaktervollsten und herrlichsten sich zeigt, halten sie hier im Geiste fest und geben ihr in Stein und Farbe eine neue, eine dauernde Grundlage, damit sie dem Strom der Zeit und der Veränderung entrissen und verewigt werde; sie sammeln das Ganze der Entwickelungsprocesse in einem Brennpunkt und lassen in ihrem Werk die Idee anschauen die jenem als Muster vorschwebt; sie geben uns originale Gedanken des Geistes in Formen der Natur, die sie für jene ordnen, zusammenbilden und so ein Neues schaffen. Ich möchte darum den Künstler lieber einen Nachahmer Gottes nennen.

So singt auch Schiller vom Künstler:

Ihm gaben die Götter das reine Gemüth,
Drin die Welt sich, die ewige, spiegelt;
Er hat Alles gesehn was auf Erden geschieht
Und was noch die Zukunft versiegelt.
Er saß in der Götter uraltestem Rath
Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

Und wie der erfindende Sohn des Zeus
Auf des Schildes einfachem Runde
Die Erde, das Meer und den Sternenkreis
Gebildet mit göttlicher Kunde,
So drückt er ein Bild des unendlichen All
In des Augenblicks flüchtig verrauschenden Schall.

Die Kunst stellt die Idee, deren Strahl in der Vielheit der Dinge sich trübt und bricht, in einem Einzelbilde rein und ganz dar, sie concentrirt den Reichthum der Erscheinungswelt in einem einzelnen Werk, dessen Umfang wir zu fassen vermögen, dessen Inhalt aber unendlich und unerschöpflich ist, wie der Aether klar und tief. Die Kunst ist die Verklärung der Natur, sie befriedigt die Paradiesessehnsucht der Menschheit; oder um ein Wort aus meinen „religiösen Reden für das deutsche Volk" zu wiederholen, das Werk der Kunst ist die Krystallgestalt des Lebens: es sind dieselben Elemente, die aber nicht mehr wirr und wüste durcheinander liegen und trüb aufgähren, sondern sie sind geordnet nach ihrem eingebornen Gesetz und damit durchsichtig dem Auge und farbenhell in freudigem Licht. Das Reich der Kunst ist der Festsaal der Menschheit, in welchem sie die Bilder ihres Seins und ihrer Entwickelung in schlackenlosem Metallglanz aufstellt; der tiefste Gehalt des Geistes, die religiöse und sittliche Weltanschauung eines Volks wird von Bildnern und Dichtern ausgesprochen, die wie im Spiel das Räthsel der Welt zu lösen scheinen, die seine Lösung für die Anschauung hinstellen lange bevor die Phi-

losophie sie für die denkende Vernunft vollzieht. Schlank und leicht wie aus dem Nichts gesprungen steht vor dem erstaunten Blick die Schöpfung der Kunst, und doch ist ihre Mutter das Herz, das alle Wehen und Wonnen der Zeit in sich durchlebt, dessen subjectivster Stimmung sie entquillt, wenn sie von eigener Schwere getragen nur um ihrer selbst willen da zu sein scheint. „Schönheit ist das Weltgeheimniß das uns lockt in Bild und Wort," singt Platen; die Kunst offenbart dies Geheimniß, sie hebt den Isisschleier vom Antlitz der Natur, auf daß wir in ihm den beseelenden Gottesgeist erkennen; in ihrem Werk zeigt sie uns als in einem leuchtenden Punkte daß der Einklang des Unterschiedenen, daß die Versöhnung der Gegensätze, daß das Schöne wirklich ist; und wie die Noth der Welt, wie der Schmerz der Endlichkeit auch unser Gemüth gefesselt hielt, in diesem einen Punkt erheben wir uns wie erlöst vom finstern Bann in das göttliche Leben, sehen die Dinge wie sie im Lichte der Ewigkeit vor Gott stehen, und glauben wieder an die Macht der Liebe, nehmen wieder das Leid als den Schatten im Gemälde unseres Geschicks, und freuen uns wieder der Harmonie der Sphären, die uns allwärts umrauscht.

In dieser erlösenden Kraft, in dieser friedeverleihenden Seelenreinigung ist die Kunst religiös, und indem sie einfach nur das Schöne sucht, fällt es ihr von selber zu, daß sie den Geist bildet und das Herz veredelt.

In der Hand der Kunst ruht der Zauberstab, mittels dessen bei Homer die Göttin der Weisheit ihre Lieblingshelden berührt, daß sie schön und herrlich erscheinen, wie es von Odysseus heißt:

Und ihn schuf Athenäa sofort, Zeus herrschende Tochter,
Höher zugleich an Gestalt und völliger; auch von der Scheitel
Goß sie geringeltes Haar wie die purpurne Blum' Hyakinthos.
Wie wenn mit goldenem Rand ein Mann das Silber umgießet,

Sinnreich, welchen Hephästos gelehrt und Pallas Athene
Allerlei Weisheit und Kunst, um reizende Werke zu bilden:
So umgoß die Göttin ihm Haupt und Schultern mit Anmuth.

Dieser Zauberstab ist der Styl. Er ist die ästhetische Darstellungsweise, mittels welcher der Künstler das Wesenlose und Gleichgiltige ausscheidet und das Bedeutende in großen markigen Zügen hervorhebt, alles Mannichfaltige einer herrschenden Einheit unterordnet, das Ewige und Allgemeingiltige, das Gesetz der Erscheinung in ihr sichtbar macht und dadurch den Gestalten Maß, Festigkeit und Haltung verleiht, zugleich aber den Foderungen des Materials sich fügt, in welchem er bildet, und Stoff und Form zur Versöhnung bringt. Aber auch hier ist die volle Correctheit noch keine Schönheit, sondern diese verlangt noch den Ausdruck der Individualität, des persönlichen Lebens, und indem der eigene Geist und Sinn des Meisters im Werke sich abspiegelt, sagt man auch daß der Styl der Mensch selber sei. Die wahre Meisterschaft ist indeß stets zugleich die Offenbarung des im Volksbewußtsein Schlummernden, und der Genius, der sich selbst das Gesetz ist, gibt es zugleich seiner Zeit, sodaß wir im Styl auch das Empfindungsvermögen einer Nation, eines Jahrhunderts in Formen ausgeprägt sehen. Indem jeder echte Künstler im Zusammenhange mit der Weltanschauung seines Volks, im Anschluß an das Gesetz der Kunst und die allgemeinen Formen und Normen der Natur seine Werke schafft, durchdringen sich in diesen jene drei Momente des Styls; doch werden wir es unterscheiden, wenn der Künstler mehr zurücktritt und der Gegenstand in seiner Bedeutung allgemeingiltig ausgesprochen wird, was wir als den sachlich strengen oder epischen Styl bezeichnen können, oder wenn in seelenhafter Weise der Meister seine Lebensansicht, seine Eigenthümlichkeit vorwaltend ausspricht, was einen vorwiegend subjectiven oder lyrischen Ton der Darstellung be-

dingt, und es wird endlich beides in Harmonie sein, Stoff und Individualität werden sich vermählen, es werden die Dinge ihren objectiven Charakter tragen, wie die Personen eines Dramas, und das Ganze wird doch vom Sinnen des schaffenden Genius beseelt sein. Wir können als Repräsentanten der ersten Weise den Homer und die Nibelungen, Phidias und Leonardo da Vinci, Cäsar und Aristoteles, Bach und Palestrina nennen; die zweite Weise zeigen uns Schiller und Michel Angelo, Tacitus und Fichte, Beethoven und Aeschylos; die dritte Raphael, Shakspeare, Mozart, Goethe, Platon.

Das stylisirte Bilden ist das Idealisiren des Künstlers, kraft dessen er nach Sophokles und Lysippos Selbstbekenntnisse die Menschen darstellt wie sie sein sollten; es ist die Wiedergeburt der Dinge im schöpferischen Geiste, die Entbindung ihres innern Kerns und Lebensgehaltes, die Darstellung derselben wie sie vor dem Auge der Liebe oder vor dem Auge Gottes im Lichte der Ewigkeit stehen. Trefflich spricht hierüber der Dichter im Vorspiel zu Goethe's Faust: Der Einklang in der eigenen harmonischen Seele prägt sich im Werk aus und gewinnt die Herzen; im willkürlichen Streben und Weben der Individuen enthüllt sich doch ein herrschendes Gesetz, und dies Gesetz wird wieder von jedem Wesen auf originale Weise erfüllt; so waltet Rhythmus im Strom der Ereignisse und Gefühle, das Unterschiedne stimmt im Accord zusammen, das Besondre erhält die Weihe des Allgemeingiltigen; die Natur ist vom Geiste durchleuchtet, und der Geist in ihr äußerlich verwirklicht; der Lorbeerzweig wird zum Ehrenkranz des Verdienstes und die Gebilde der Phantasie gewinnen eine bleibende Form in Raum und Zeit. So ist der Künstler den andern Menschen was Max für Wallenstein war, wie Schiller diesen sagen läßt:

Er stand neben mir wie meine Jugend,
Er machte mir das Wirkliche zum Traum,

Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
Den goldnen Duft der Morgenröthe webend.
Im Feuer seines liebenden Gemüths
Erhoben sich mir selber zum Erstaunen
Des Lebens flach alltägliche Gestalten."

Wenn wir aber in der Kunst die Darstellung der Wahrheit des Wirklichen, die Verklärung der Natur erblicken, so muß auch das ganze innere wie äußere Sein, so muß die Welt so gut wie das Reich des Geistes von ihr umfaßt werden. Nun breitet aber die Natur in den Formen von Raum und Zeit ihr Wesen aus, und der Geist vermittelt die äußere Anschauung und die innere Empfindung im Selbstbewußtsein. Die Kunst muß also einmal die Dinge in ihrem räumlichen Nebeneinanderbestehen, sie muß das Nacheinander in der Zeitfolge und das in Raum und Zeit sich entfaltende Leben ergreifen, und sie muß ebenso die Anschauungsbilder der Seele, ihre Gefühle und ihre Gedankenwelt auffassen. Da aber Natur und Geist für einander da sind und in der Schönheit gerade der Ausdruck ihrer Harmonie erkannt wurde, so entsprechen auch beide Regionen einander, und wir gewinnen eine Dreiheit von Künsten: die Offenbarung geistiger Anschauungen durch die Gestaltung der Materie im Raum, oder die bildende Kunst, die Offenbarung der innern Gefühle durch die Töne und ihre rhythmisch-melodische Folge in der Zeit, oder die Musik, die Offenbarung des Lebens der Welt und der Gedanken des Selbstbewußtseins durch das Wort, oder die Poesie.

Im Raume aber gewahren wir wieder dreierlei: die anorganische Materie, die freie organische Individualgestalt und die Wechselwirkung beider im Naturleben; und demgemäß haben wir drei bildende Künste: Architektur, Skulptur, Malerei.

Der Geist beherrscht die Natur durch die Macht des Maßes und die harmonische Gliederung; er macht sie zu

seiner Wohnstätte, und die Baukunst zeigt da im einzelnen Werk was jene in ihrer Totalität ist, ein Kosmos, ein wohlgeordnetes zweckvolles Ganze. Die anorganische Masse wird ergriffen wie sie in der Ausdehnung und Schwere sich darstellt, ihr einfachstes Gesetz wird in der Sonderung von Kraft und Last, von Säule und Gebälk, und in deren Verschmelzung im Bogen hervorgehoben, die Theile werden durch symmetrische Gliederung auf einen Mittelpunkt bezogen und dadurch die Einheit in der Mannichfaltigkeit sichtbar gemacht; ein Grundgedanke durchdringt das Ganze, und setzt alles Einzelne in klaren Zusammenhang mit ihm, nichts ist müßig oder überflüssig, und jedes Glied zeigt durch seine Gestalt sowohl seine eigene Function als die Einwirkung die es von andern empfängt; namentlich hat das Ornament diese Aufgabe, den Sinn und die Bedeutung der Theile, die es nur zu schmücken scheint, plastisch auszusprechen; es blüht aus ihnen hervor wie die Pflanze aus dem Erdkörper. Die in sich geschlossene Form erscheint als Selbstbegrenzung ureigener Kraft, und im Sieg der Idee über die Masse wird uns der Eindruck der Erhabenheit. Als freie Kunst beginnt die Architektur dort wo sie nicht einem äußern Bedürfnisse dient, sondern einer geistigen Anschauung des Menschen einen Ausdruck gibt, wo die Menschen für ihre gemeinsamen Interessen Häuser bauen, und den allgemeinen Geist des Volks, die allgemeine Stimmung der Zeit in ihnen ausprägen; denn da so große Werke nur im Zusammenwirken Vieler vollbracht werden, so hat hier die Willkür oder das Absonderliche der künstlerischen Individualität keinen Spielraum, sondern das wird ausgesprochen was in Allen lebt. Die freie Architektur beginnt überall mit der religiösen That eines Volks der Gottheit und Gottesverehrung ein Haus zu bauen, und in dessen Formen spricht sich symbolisch aus ob die Idee Gottes den Menschen in ehrfurchtgebietendem Dunkel verborgen oder

befreundet klar ist, ob das Gemüth in der Welt sich befriedigt, oder sehnsuchtsvoll nach einer höhern Unendlichkeit sich emporschwingt. Da die Baukunst vor Allem die allgemeinen Gesetze der Natur in ihrer Strenge und Festigkeit sichtbar macht, und sich nicht in die Nachbildung des Einzelnen verliert, so können die andern Künste von ihr jene Seite des Styls lernen die überall das Nothwendige und ewig Giltige in großen Formen hervorhebt, und da die architektonische Schönheit sowohl auf klarer Sonderung der Massen als auf ihrer Zusammenstimmung zum Ganzen, da sie auf Ebenmaß und Symmetrie beruht, so wird sie wie ein Knochengerüste oder Grundschema für jede Kunst gelten können, sie wird in der malerischen wie in der musikalischen oder poetischen Composition hervortreten, eine Verhältnißmäßigkeit der einzelnen Theile und dadurch ein sicheres Gleichgewicht des in sich geschlossenen Werkes bedingen.

Die Skulptur stellt den Einzelorganismus als eine Welt für sich dar, darum nicht die in die Erde eingewurzelten Pflanzen, sondern Thiere und vorzugsweise den Menschen, da erst in seinem Körper eine selbstbewußte Seele wohnt, eine selbständig geistige Wesenheit sich ausprägt. Diese letztere wird nicht im Blick des Auges gesammelt, nicht im Antlitz allein dargestellt, sondern durch alle Glieder ergossen, sodaß sie alle gleichmäßig von der Idee durchleuchtet und der ganze Leib wie zum Auge geworden erscheint. Wir haben in der Skulptur die naturwüchsige Einheit von Körper und Seele, ein ruhiges Gesammtbild des Lebens, das in sich selbst befriedigt auf eigener Schwere ruht; nicht das flüchtige Mienenspiel, nicht eine vorübergehende Regung soll im dauernden Stein oder Erz erstarren, sondern der bleibende Typus des Charakters, die dauernde Form der Züge soll darin ausgeprägt werden, sodaß der ganze Körper ein Bau der Seele gleich einem

schönen Gewächse sei. Die Plastik hat die volle sinnliche Realität, die reine Form der Gestalt in ihrer materiellen Fülle und Rundung; die Sättigung von Form und Inhalt wird von ihr erreicht, das Leben des Geistes ist ganz in den Körper eingesenkt und leiblich verewigt. Auch in der Poesie werden wir da ein plastisches Gepräge erkennen wo die Idee auf eine gediegene und klarbestimmte Weise in die Erscheinung tritt, sodaß nichts im Dunkel bleibt oder der Ahnung überlassen wird, wo das innere Leben nach seinen allgemeingiltigen Grundzügen im ruhigen Adel großartiger Gestalten und Thaten veranschaulicht ist, jeder Charakter als eine volle runde selbständige Persönlichkeit hervortritt um Sinn und Geist gleichmäßig zu befriedigen.

Die Malerei erfaßt die ganze sinnliche Erscheinungswelt, sie stellt die Menschen in ihrer Beziehung zueinander und in ihrer Umgebung, damit die organische und anorganische Natur in ihrer Wechselwirkung dar, aber sie gibt nicht sowohl die sinnliche Realität der Dinge, als vielmehr das im Licht schwimmende Farbenbild derselben, wie es im Spiegel des menschlichen Auges erzeugt wird. So entbindet sie sich von der Schwere und Körperlichkeit der Materie, und offenbart das innere Seelenleben durch den Blick des Auges, seine Regungen durch Geberden und Mienenspiel, und im Reiz der Farbe auch die feinern Nüancen der Gegenstände und den flüchtigen Schimmer des Moments. Die Malerei stellt nichts für sich hin, sondern Jegliches in der gemeinsamen Atmosphäre, der gemeinsamen Beleuchtung, im Farbenecho, welches die Dinge durch ihr Lichtreflectiren und Schattenwerfen gegenseitig hervorrufen, und dadurch wird ihre Wechselbeziehung, ihre Gruppirung um einen gemeinsamen Mittelpunkt statt der selbstgenügsamen Hoheit der Skulpturgestalt aufgezeigt, dadurch die Pflanzenwelt in der landschaftlichen Natur und in dieser ein Wiederklang menschlicher Seelenstimmung dargestellt. In der

Magie der Beleuchtung, im duftig webenden Dämmerschein des Helldunkels, in der Offenbarung von Gemüthszuständen und im sinnlichen Glanze des Colorits zeigt sich eine malerische Eigenthümlichkeit, deren Analogie wir vorzugsweise in der romantischen Poesie wiederfinden, wenn diese mehr durch Seelenschilderung, durch die Stimmung des Ganzen, durch blühende Diction wirkt, und die Phantasie zu eigenem Weitersinnen und Fortspinnen der mehr angedeuteten als scharfbestimmten Gedanken und Gefühle anreizt, oder wenn im Drama besonders die Wechselwirkung der Charaktere hervortritt und diese nicht blos an sich gelten, sondern stets über sich hinaus auf andere hinweisen und in ihrer gemeinsamen Idee den Mittelpunkt ihrer Bewegung, die Schicksalsmacht ihrer Handlungen finden.

Der Maler prägt weit mehr seine Eigenthümlichkeit im Werke aus als der Architekt, ja jener gibt uns einen Reflex nicht blos seiner besondern Weise wie gerade er die Dinge sieht, sondern auch einzelner vorübergehender Empfindungen. Und wenn in der Architektur auch die Masse als solche in ihrer Ausdehnung wirkt, wenn die Skulptur dann sich mehr ins Enge zusammenzieht, aber doch noch die volle Körperlichkeit der Gestalt in greifbarer Realität hinstellt, so gibt die Malerei nur die Gegenstände als Erscheinungen, nur den farbigen Schein der Dinge, und deutet die Körperlichkeit blos an durch Modellirung in Licht und Schatten und durch die Perspective. In diesem Aufgang von der Schwere zum Licht zeigen uns die bildenden Künste eine Vergeistigung der Materie; die Skulptur vertritt auch hier die ruhende Mitte.

Aus dem Bilde blickt den Beschauer die Seele des Künstlers an, doch der unmittelbare Ausdruck der subjectiven Innerlichkeit ist der Laut, der selbst kein äußeres Bestehen hat wie das Gemälde, sondern sofort verhallt wie er vernommen wird, und die Stimmung des Gefühls gibt

sich durch die Stimme kund. Die Musik ist die Kunst der Empfindung, den Wechsel der innern Zustände spricht sie in der schnellern oder raschern Folge höherer oder tieferer Töne aus, sie erfüllt damit die Zeit und gibt dem Flusse derselben eine rhythmische Ordnung, dem Klang fürs Ohr eine Bedeutung für die Seele; indem die Musik das Gefühl unmittelbar ausspricht, wendet sie sich ebenso unmittelbar an den Hörer, dringt auf ihn ein, ergreift ihn mit elementarer Gewalt, er wird versenkt in die Wellen des Tonmeers das ihn umfluthet, das verrauscht wie es vernommen wird, aber in ihn einströmt, in den Bebungen seiner Nerven, in die Regungen seiner Empfindung sich fortsetzt, und so in seinem Bewußtsein dieselben Zustände hervorruft die im Geiste des Künstlers zur Offenbarung drängten. Die Musik ist nicht verständige Betrachtung in Form des Gedankens, sie zerstreut sich nicht zu vereinzelten Anschauungen, sondern sie entquillt dem Gemüth und erfaßt das Gemüth als den Mittelpunkt des ganzen Menschen, in welchem das sämmtliche Vermögen des Geistes vereinigt ist und alle Gedanken, alle Anschauungen sich durchdringen und mit dem Selbst verschmelzen, da die Seele im Selbstgefühl ihrer in so weit inne wird als sie die Lage und den Zustand derselben bedingen. Die Musik enthüllt die innern bewegenden Kräfte, durch welche die Naturdinge gestaltet und die menschlichen Thaten vollbracht werden, sie zieht die gesammte Sinnenwelt, das gesammte geistige Leben in ihren Kreis, indem sie die Resonanz beider im Menschenherzen kund gibt, sie theilt die Gefühle mit, welche durch Ideen oder Anschauungen in uns erregt werden, und erweckt dadurch im Hörer die ursprünglichen Gedanken oder die Bilder der Dinge die des Künstlers Seele bewegten. Sie gibt kein buntes Gewirr von Gefühlen und Lauten, sondern sie regelt sie zur Einheit, zur gesetzmäßig rhythmischen Entwickelung, zu melodischer Entfaltung, zu harmonischem

Zusammenklang; so wirkt sie läuternd, harmonisirend, durch den Kampf zum Frieden, durch den Widerstreit zur Eintracht führend auf das Gemüth; sie zeigt wie in der Weltgeschichte jeder Mensch mit eigener Stimme seine Melodie singt, und doch alle sich verflechten, wie die Dissonanzen sich lösen und kraft des einwohnenden göttlichen Künstlergeistes das Mannichfaltigste in den gewaltigen Accorden einer Symphonie zusammenklingt.

Die Instrumentalmusik ergreift und ordnet die Klänge der Materie; sie stellt dadurch Gefühle in ihrer Reinheit und Allgemeinheit dar, ich möchte sagen wie eine arithmetische Buchstabenformel, die Jeder sich mit einem andern Zahlenbeispiel erfüllen kann; sie vergleicht sich der Architektur, und es paßt am meisten für sie, wenn Friedrich Schlegel die Architektur eine gefrorene Musik nannte. Hören wir zum Beispiel die Beethoven'sche Missa solennis in einem gothischen Dom, ist es nicht als ob die Klangfiguren der Töne in den Säulen und Bogen sichtbar würden und sich wölbend durcheinanderflöchten und zusammenschlössen, und meinen wir nicht es seien die Maß- und Zahlenverhältnisse des Gebäudes in ihrer Eurythmie flüssig geworden und gäben sich in ihren Bebungen und Schwingungen durch harmonische Töne in erhabenen Melodieen kund? Und wie die Skulptur die Gestalt des Menschen bildet, so läßt die Musik im Liede Weh und Wonne der Menschenbrust erklingen, und die Seele, welche jene als maßgebende bildende Kraft der äußern Erscheinung in dieser für das Auge darstellt, läßt die Musik durch die Stimme im Gesang für das Ohr vernehmlich und so wieder der verwandten Seele verständlich werden. Wie endlich die Malerei die Menschen in ihrem Zusammenwirken und ihrer Naturumgebung zeigt, so begleitet die Instrumentalmusik den Gesang, und enthüllt uns auch so, daß Natur und Geist zusammengehören. Im Lied, im Oratorium, in

der Oper steht ferner die Poesie mit der Musik in demselben Bunde den die bildenden Künste schließen, wenn die Architektur Statuen und Gemälden einen geweihten Raum bereitet, indem sie sich mit ihnen schmückt und den innern Sinn ihres eigenen Werkes durch die Hülfe der Schwesterkünste zu bestimmterem Ausdruck, zu vollerem Verständniß bringt.

Musikalische Schönheit zeigt dann nicht blos die Poesie im rhythmischen Tonfall der Worte, im Tactmaß der Verse, im Wiederklange des Reimes, auch die Harmonie der sich fodernden und ergänzenden Farben und besonders ihr Ineinanderverschweben, das Ineinanderspielen, das Ineinanderverklingen von Licht und Schatten im Helldunkel vergleicht sich jener; wir reden von Klangfarbe wie von Farbenton, und was wir als Stimmung eines Gemäldes und eines Gedichts, nicht blos in der Landschaft und in der Lyrik, sondern auch in der Darstellung von Charakteren und Thaten durch Bild und Wort bezeichnen, der Gemüthsklang, dem sie entsprungen sind, der sie durchdringt und den sie erregen, ist musikalischer Art.

Wie das Außereinandersein der Materie in der doppelten Form des Nebeneinanders im Raum und des Nacheinanders in der Zeit verknüpft ist durch das eine Leben, das sich in beiden äußert und entfaltet, wie unser Ich als der ideale Mittelpunkt aller Anschauungen und Gefühle sich im Selbstbewußtsein erfaßt und das eigene Wesen wie das der Natur in der Gedankenwelt wiederholt und durch das Wort auch das Besondere wieder zur fürsichseienden Bestimmtheit bringt und gleichsam verkörpert, so ist die Poesie als die Kunst des Gedankens und die Darstellung des Lebens durch die Sprache die Verbindung der beiden andern Künste in einer geistigen Wiedergeburt, etwa wie der Gegensatz der blauen und gelben Farbe nicht blos durch Mischung im Grünen sich aufhebt, sondern das kraftvoll leuch-

tende Roth als energische Mitte erscheint. Die Poesie ist Innerlichkeit der Empfindung, wie die Musik, aber sie schreitet von dem sprachlosen Ausdruck ineinanderwebender Gefühle zur klaren Gedankenbestimmtheit im Worte fort; sie zeichnet Gestalten wie der Bildner, aber nicht in einem äußern Material, sondern in der Phantasie der Hörer, nicht für die Anschauung des Auges, sondern für die der Einbildungskraft, und sie schildert die Gestalt durch Bewegungen oder Handlungen die sie vornimmt, durch Aussprechen des Eindrucks den sie macht. Die Poesie stellt Gedanken dar, aber wie sie in Gefühlen, Thaten, Bildern individualisirt und verkörpert werden, und die einheitlich musikalische Stimmung des Geistes gibt sich im Wohllaut der Rede und in dem bei aller Mannichfaltigkeit gesetzlichen Maße des Verses kund.

Als die ideale Einheit der bildenden und tönenden Künste gliedert sich die Poesie in das Epos, welches der Kunst der Anschauung und äußern Wirklichkeit entspricht, in die Lyrik, welche die Kunst des Gefühls und der Innerlichkeit, die Musik wiederholt, und in das Drama, welches beide zur Verbindung und Durchdringung bringt. Wenn das Epos durch lebendigen Redevortrag die Phantasie der Hörer zur Gedankenbildung beschwört, so umgibt die Lyrik sich mit den Klängen der Musik, deren allgemeinen Stimmungsausdruck sie auf besondere Weise erklärt und entfaltet, während ihre Bilder auf den Tonwellen sich dahinwiegen, und das Drama tritt in der Aufführung durch die plastisch bewegte Realität der Schauspieler in malerischen Gruppen mit dem Hintergrunde der Natur oder in architektonisch bestimmter Räumlichkeit vor das Auge, während das Ohr die Rede der Handelnden, die lyrische Offenbarung ihrer Seele vernimmt, und wenn die Musik noch ein gesungenes Lied begleitet oder in einer Ouvertüre den Grundgedanken des Werks durch den Ausdruck seiner Grundstim-

mung zur Empfindung bringt, so haben wir auch hier äußerlich die Totalität aller Künste in Einem Werke vereint, wie es innerlich auf deren geistiger Durchdringung und Verschmelzung beruht.

So ist der Kreis des Natur- und Geisteslebens in der Kunst geschlossen, und diese als Verklärung der Wirklichkeit, nicht als Schein, sondern als Wahrheit, nicht als Spiel, sondern als Darstellung der Idee, und damit die Versöhnung aller Unterschiede in der ursprünglichen so energischen als harmonischen Einheit dargethan.

Wie mag wohl auf des Aethers lichten Wellen,
Wenn sie der Maler führt zu Harmonieen,
Sein Geist in deinen Geist herüberziehen,
Aus seinem Aug' in deines überquellen?

Wie hat den Lüften die dein Ohr umschwellen,
Beschwingte Träger süßer Melodieen,
Wie ihnen wohl des Sängers Mund verliehen
Die Seele zu umdüstern, zu umhellen?

Des Seins Geheimniß siehst du hier entschleiert,
Denn Eins ist Licht und Aug', Eins sind die Geister,
Eins Luft und Klang und unsrer Herzen Triebe.

In aller Wesen bunter Fülle feiert
Die eigne Kraft der große Weltenmeister,
Und Grund und Ziel des Lebens ist die Liebe.

Das Wort und der Dichter.

Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort!

Mit diesem Ausspruch bezeichnet sich die Poesie in Schillers Huldigung der Künste; sie ist Kunst durch Sprache. Die Sprache aber ist untrennbar von dem Gedanken. Nur das vernunftbegabte Geschöpf ist auch das redende, und es kann seine Gedanken nur in klar unterscheidender Bestimmtheit bilden, wenn es ihnen einen eigenen Ausdruck, eine Verkörperung gibt, es muß sie äußern um sie zu vernehmen. Daher lernen die Kinder zugleich denken und sprechen, daher haben die Griechen für Vernunft und Sprache das gemeinsame Wort Logos, daher heißen bei Homer die Menschen die Redenden. Nur der Geist, der seiner selbst mächtige, der sowohl in allem Wechsel von Gefühlen und Vorstellungen sich erhält als das einmal Gewonnene auch behält und dadurch fortwächst, ist der Sprache fähig, und sie setzt ebensosehr das Gedächtniß voraus, das sich der einmal gebildeten Worte im Zusammenhang mit dem von ihnen bezeichneten Gedanken fortwährend erinnert, als der Einzelne durch sie den aufgespeicherten Erkenntnißschatz und die Weltanschauungsweise seines Volkes empfängt; wenn Karl V. eine neue Sprache erlernte, meinte er eine neue Seele zu erhalten. Wir sehen die Formen der Dinge, wir nehmen

jene als Erscheinung und Maß einer einwohnenden Idee, und gestalten darnach auch unsere Vorstellungsbilder, und suchen innere Anschauungen ihnen gemäß auszudrücken, wenn uns der Kreis zum Symbol der Ewigkeit wird, oder wenn der Hellene dem Gotte Pfeil und Bogen in die Hände gibt um das Wirken in die Ferne zu bezeichnen. Hier liegt der Ausgangspunkt der bildenden Künste. Wir geben im Schrei des Schmerzes und der Lust unser Gefühl in Tönen kund, wir vernehmen im Klang durch das Erzittern und die Bewegung der Dinge eine Stimme ihrer innern Wesenheit, und indem wir Gestalten und Töne miteinander vergleichen und aufeinander beziehen, ahnen wir eine Analogie von beiden, die uns auch äußerlich in den Klangfiguren entgegentritt. Hier liegt der Ausgangspunkt der Musik, der Anknüpfungspunkt der Sprache.

Unser Bewußtsein umgibt sich nicht blos mit Anschauungsbildern der Dinge, sondern es ist in ihnen thätig, es unterscheidet sie voneinander, es achtet auch auf die Unterschiede, und indem es gewahrt daß ein Eichbaum von einer Linde anders unterschieden ist als von einer Rose oder einer Nachtigall, von einem Hause oder einem Jäger, ordnet es das Wesengleiche zusammen, und bildet sich Schemata, bildet sich allgemeine Begriffe, die uns durch keinen besondern Gegenstand veranschaulicht werden können, die nun einen andern Träger und Ausdruck bedürfen, und diesen finden sie im Wort. Das Gefühl legt ursprünglich seine ganze Intensität, seinen ganzen Inhalt in Einen Laut; will aber das Bewußtsein sich dasselbe klar machen, es in seine mannichfaltigen Elemente zerlegen, so wird schon eine Reihe von Lauten erfoderlich, deren gegliederte Fülle sich zu einem Ganzen zusammenschließt. So entsteht die Sprache als die fortwährende That des Geistes den Laut zu articuliren und ihn zum Ausdruck nicht blos der Empfindung, sondern auch zum Symbole der Anschauung, damit zum

Leibe, zur organischen Offenbarung des Gedankens zu machen. Das Bewußtsein äußert und vernimmt sich durch das Wort, so wird es Selbst- und Weltbewußtsein, und das dunkle Weben seiner Unerschlossenheit kommt zur freientfalteten Klarheit des Gedankens durch die Sprache. Im Wort und seinem Verständniß haben wir das stets sich wirkende Band der Menschen untereinander, die Besiegelung ihrer gattungsmäßigen Einheit: der Sprechende gibt durch Luftschwingungen dem Ohr und durch dessen Erbebung der Seele des Hörenden die Anregung um denselben Gedanken in sich zu erzeugen, der ihn selbst erfüllt; dies wäre nicht möglich wenn nicht die gleiche Vernunft das Wesen beider wäre, beide im Einen Gottesgeiste lebten, von welchem sie das Gesetz der Sprachbildung und geschichtlichen Sprachentwickelung eingegeben haben, von welchem die Organe des Leibes mit vorschauendem Blicke dem Dienst der Seele entsprechend gebildet sind.

„Die Sprache," sagt Wilhelm von Humboldt, „ist das bildende Organ der Gedanken. Die intellectuelle Thätigkeit, durchaus geistig, durchaus innerlich, und gewissermaßen spurlos vorübergehend, wird durch den Laut in der Rede äußerlich und wahrnehmbar für die Sinne. Sie und die Sprache sind daher Eins und unzertrennlich voneinander. Sie ist aber auch in sich an die Nothwendigkeit geknüpft eine Verbindung mit dem Sprachlaute einzugehn; das Denken kann sonst nicht zur Deutlichkeit gelangen, die Vorstellung nicht zum Begriff werden. Wie der Gedanke, einem Blitze oder Stoße vergleichbar, die ganze Vorstellungskraft in Einen Punkt sammelt und alles Gleichzeitige ausschließt, so erschallt der Laut in abgerissener Schärfe und Einheit. Wie der Gedanke das ganze Gemüth ergreift, so besitzt der Laut vorzugsweise eine eindringende alle Nerven erschütternde Kraft. Dies ihn von allen übrigen sinnlichen Eindrücken Unterscheidende beruht sichtbar darauf daß das Ohr

den Eindruck einer Bewegung, ja bei dem der Stimme entschallenden Laut einer wirklichen Handlung empfängt, und diese Handlung hier aus dem Innern eines lebenden Geschöpfes, im articulirten Laut eines denkenden, im unarticulirten Laut eines empfindenden, hervorgeht. Wie das Denken in seinen menschlichsten Beziehungen eine Sehnsucht aus dem Dunkel nach dem Licht, aus der Beschränkung nach der Unendlichkeit ist, so strömt der Laut aus der Tiefe der Brust nach außen, und findet einen ihm wundervoll angemessenen, vermittelnden Stoff in der Luft, dem feinsten und am leichtesten bewegbaren aller Elemente, dessen scheinbare Unkörperlichkeit dem Geiste auch sinnlich entspricht. Die schneidende Schärfe der Sprachlaute ist dem Verstande bei der Auffassung der Gegenstände unentbehrlich. Sowohl die Dinge in der äußern Natur als die innerlich angeregte Thätigkeit dringen auf den Menschen mit einer Menge von Merkmalen zugleich ein. Er aber strebt nach Vergleichung, Trennung und Verbindung, und in seinen höhern Zwecken nach Bildung immer mehr umschließender Einheit. Er verlangt also auch die Gegenstände in bestimmter Einheit aufzufassen und fodert die Einheit des Lautes um ihre Stelle zu vertreten. Dieser verdrängt aber keinen der andern Eindrücke, welche die Gegenstände auf den äußern oder innern Sinn hervorzubringen fähig sind, sondern wird ihr Träger, und fügt in seiner individuellen mit der des Gegenstandes — und zwar gerade nach der Art wie ihn die individuelle Empfindungsweise des Sprechenden auffaßt — zusammenhängenden Beschaffenheit einen neuen bezeichnenden Eindruck hinzu. Zugleich erlaubt die Schärfe des Lauts eine unbestimmbare Menge sich doch vor der Vorstellung genau absondernder und in der Verbindung nicht vermischender Modificationen, was bei keiner andern sinnlichen Einwirkung in gleichem Grade der Fall ist. Da das intellectuelle Streben nicht blos den Verstand beschäftigt,

sondern den ganzen Menschen anregt, so wird auch dies vorzugsweise durch den Laut der Stimme befördert. Denn sie geht als lebendiger Klang wie das athmende Dasein selbst aus der Brust hervor, begleitet auch ohne Sprache Schmerz und Freude, Abscheu und Begierde, und haucht also das Leben, aus dem sie hervorströmt, in den Sinn, der sie aufnimmt, sowie auch die Sprache selbst immer zugleich mit dem dargestellten Object die dadurch hervorgebrachte Empfindung wiedergibt, und in immer wiederholten Acten die Welt mit dem Menschen, oder anders ausgedrückt seine Selbstthätigkeit mit seiner Empfänglichkeit in sich zusammenknüpft. Zum Sprachlaut endlich paßt die den Thieren versagte aufrechte Stellung des Menschen, der gleichsam durch ihn emporgerufen wird. Denn die Rede will nicht dumpf am Boden verhallen, sie verlangt sich frei von den Lippen zu dem an den sie gerichtet ist zu ergießen, von dem Ausdruck des Blickes und der Mienen sowie der Geberde der Hände begleitet zu werden, und sich so zugleich mit Allem zu umgeben was den Menschen menschlich bezeichnet."

Die Sprache dient nicht blos dem Verkehr des gewöhnlichen Lebens, ist nicht blos die Bezeichnung einzelner Dinge oder einzelner Vorstellungen, sondern sie ist wesentlich Organ des freien Denkens, Trägerin der allgemeinen Begriffe und ihrer Beziehungen zueinander, sodaß sie die Verknüpfung des Mannichfaltigen zur Einheit des Ganzen und das Leben als Offenbarung der Idee darstellt. Hier öffnen sich dem Geiste sogleich zwei Bahnen. Er kann die Wirklichkeit und die Idee aussprechen wie sie in seinem Gemüthe sich spiegeln und walten, oder wie sie an sich in der Verkettung der Gedanken und der äußern Umstände und Verhältnisse sich gestalten; er kann das Einzelne als Symbol des Allgemeinen nehmen und die Individualgestalt als Ideal, das heißt als Ausdruck der Idee hinstellen, oder das Ganze in der Summe der einander verbundenen Be-

sonderheiten realisirt sehen. Das Erstere ist die phantasievolle künstlerische, das Zweite die verständige, wissenschaftliche Auffassung des Lebens. Ihr entsprechen in der Sprache die Formen der Poesie und der Prosa.

Hören wir auch hierüber den Meister, der in seiner genievollen Einleitung zur Kawisprache dies folgendermaßen erklärt: „Die Poesie faßt die Wirklichkeit in ihrer sinnlichen Erscheinung, wie sie äußerlich und innerlich empfunden wird, auf, ist aber unbekümmert um dasjenige wodurch sie Wirklichkeit ist, stößt vielmehr diesen ihren Charakter absichtlich zurück. Die sinnliche Erscheinung verknüpft sie sodann vor der Einbildungskraft, und führt durch sie zur Anschauung eines künstlerisch idealischen Ganzen. Die Prosa sucht in der Wirklichkeit gerade die Wurzeln durch welche sie am Dasein haftet, und die Fäden ihrer Verbindungen mit demselben. Sie verknüpft alsdann auf ideellem Wege Thatsache mit Thatsache und Begriffe mit Begriffen, und strebt nach einem objectiven Zusammenhang in einer Idee.“

Alle Kunst haben wir als die Versöhnung von Idee und Erscheinung, von Natur und Gedanken erkannt. Wenn nun die Poesie durch die Sprache Gedanken ausdrückt, so muß sie diese sogleich durch Bildlichkeit veranschaulichen, gleichwie das göttliche Schöpferwort die Gestalten der Welt ans Licht ruft; sie muß die Gedanken darstellen wie sie ihr Echo oder ihren Quell im Herzen haben und von der Wärme des Gefühles beseelt sind. Wie die Fülle der Vorstellungen eingeht in die Einheit des Gemüthes und in ihr künstlerisch harmonisirt wird, so wird eine unter ein einheitliches Gesetz gebundene, rhythmisch bewegte, musikalisch gebildete Sprache der künstlerische Ausdruck für die poetische Anschauung sein. Der Organismus der Rede soll den des Gedankens wiederspiegeln. Jeder einzelne Laut erhält also eine unverrückbare Stellung in dem nach eigenem innern

Gesetz gegliederten Ganzen, und die Musik des Gefühls regelt den Tanz der Worte, in deren tactvoller Bewegung, in deren Wohlklang die Freude und der Friede der ästhetisch gestimmten Seele wiederhallt, die Idealität der Idee einen ideal gebildeten Leib erhält. In einem regelmäßigen Wechsel von Hebungen und Senkungen, Längen und Kürzen bilden sich gesetzliche Abschnitte in der Sprache gleich dem Tacte der Musik, nach demselben Princip das die Schläge des Herzens, die Athemzüge, das Gehen leitet.

Es gibt Grenzgebiete der Poesie und Prosa. Wie Pythagoras in der Entzückung über den neugefundenen Lehrsatz der Mathematik den Göttern eine Hekatombe als Dankopfer bringt, so wird jeder Denker, dem zum erstenmal eine große Wahrheit in der Seele aufblitzt, von ihr begeistert, und wie sich ihm jetzt das ganze Dasein in reinerem hellerem Lichte zeigt, wie er den Einklang mannichfaltigster Sphären des Himmels und der Erde vernimmt, so treibt ihn diese erhöhte harmonische Stimmung seines Gemüths zu einer auch äußerlich einklangvollen wohllautfreudigen Darstellung, zur Gedankendichtung. Oder umgekehrt, der Dichter hat eine poetische Idee, eine innere Anschauung, die zunächst nur ihm angehört, die noch ganz subjectiv ist, er will aber zeigen wie sie auch in der Breite und Fülle des Lebens sich bewährt, und greift darum nach derjenigen sprachlichen Ausdrucksweise die der äußern Realität als solcher in verständiger Auffassung gerecht wird, und statt des epischen Volksgesangs entsteht in der Kunstdichtung der Roman in Prosa.

Wenn große Dichter alter und neuer Zeit von der Entstehung ihrer Werke reden, so erkennen sie aus eigener Erfahrung wie jene sowohl eine That ihres selbstbewußten, besonnen erwägenden Denkens als ein unfreiwilliges Ereigniß sind das ihnen wird, wie hier Eingebung, Offenbarung, Begeisterung dem selbstkräftigen Sinnen und Er-

finden, dem prüfenden Erwägen vorangehn oder es begleiten. So preist Homer den Gesang als ein Geschenk der Muse, die dem Dichter Alles der Wahrheit gemäß enthüllt und mittheilt, ja es ist Zeus selbst der das Wort den erfindsamen Menschen eingibt und so wie er will sie begeistert; der Sänger singt wie das Herz ihm erweckt wird. Gerade so will Schillers Graf von Habsburg dem Dichter nicht gebieten; denn

Er steht in des höheren Herren Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde:
Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.

Oder Goethe sagt:

In ganz gemeinen Dingen
Hängt viel von Wahl und Wollen ab; das Höchste
Was uns begegnet kommt wer weiß woher.

Es kommt frei von den Göttern herab, lehrt uns Schiller; der Funke der Begeisterung zuckt vom Himmel in die irdische Seele.

In dem ersten Buche Mosis beruft Jehova selber den Bezaleel und erfüllt ihn mit dem Geiste Gottes, mit Einsicht und Geschicklichkeit für kunstvolle Arbeit in Silber, Gold und Erz; und als Haydn die Töne vernahm durch die er das Werden des Lichtes dargestellt, da rief er mit ausgebreiteten Armen und lauter Stimme: Das kommt nicht von mir, das kommt von oben!

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo,
Impetus hic sacrae semina mentis habet!

singt Ovidius unter den Römern, und bei den alten Germanen verleiht Odin den Trank der Begeisterung und der

Unsterblichkeit. Wie Jehova den Hirten Amos zum Prophetenamte beruft, so erscheint dem Aeschylos als er des Weinbergs hütet, Dionysos und heißt ihn Tragödien dichten, so sagt Walther von der Vogelweide daß er Beides, Wort und Weise, von Gott habe. Jakob Grimm belehrt uns daß die Biene aus dem goldenen Zeitalter oder dem Paradiese übrig geblieben. Ihre Tugend und Reinheit drückt das Lied vom reichen Gavan so schön aus, wenn Gott drei Engel vom Himmel in die Welt gehen heißt „wie die Biene auf die Blume.“ Der lautere süße Honig, den sie aus den Blüthen saugt, ist des Kindes erste Speise, ist Hauptbestandtheil des Göttertranks der Begeisterung. So lassen sich denn Bienen auf Pindars Lippe nieder, und er wird dadurch zum Sänger. Und der sagt selber: wenn er irgend mit himmelgesegneter Hand den herrlichen Garten der Charitinnen pflege, so sei es weil diese selbst ihm des Schönen Lust verliehn: von der Gottheit werden Sterbliche weis' und groß. „Verleihe Fülle des Gesangs aus meinem Geist!“ sagt er zur Muse. Das Lied ist zugleich die süße Frucht seines Gemüths und das Geschenk der Gottheit. Wir haben dies näher zu betrachten, stets an der Hand der Dichter selbst, die als die Priester welche in das Allerheiligste geschaut uns von ihm Kunde geben. Diese versuchen wir zu deuten, zu erklären, in Zusammenhang zu bringen und im Zusammenhang unserer Gottesidee, unserer Weltanschauung zu begreifen. Gelingt dies, so ist es zugleich ein Beweis für die letztere.

Was das Erkennen in der Wahrheit, das Handeln in der guten That erstrebt, die Uebereinstimmung des Subjectiven und Objectiven, indem unser Begriff dem Wesen der Dinge entspricht und dasselbe in sich aufnimmt, indem unser Wille die eigene innere Regung im äußern Ereignisse verwirklicht und der Außenwelt den Stempel des Geistes auf-

drückt, — dies schaut die Phantasie als vollbracht und vollendet an, wenn sie in der Erscheinung das Gesetz, in der Form der Gegenstände den Ausdruck ihres Seins und Lebens unmittelbar erblickt, wenn sie die allgemeinen Gedanken der Seele in sinnenfällige Gestalten kleidet, das Endliche als die Offenbarung des Unendlichen ausspricht. Sie ist freie Ineinsbildung des Idealen und Realen, sie ist schöpferisch, aber wie unser Wille der erregenden Triebe und des Stoffes der Außenwelt zum Handeln, wie unsere Vernunft der Wahrnehmung und Erfahrung zur Bildung und Erfüllung der Begriffe bedarf, so entfaltet sich auch die Phantasie nur im Zusammenwirken mit den Sinneserscheinungen. Eine klare Sinnlichkeit, ein offenes Ohr und Auge für das Leben der Dinge und ein warmes Herz für sie, eine reiche Erfahrung und eine frische Auffassung des Ueberlieferten sind nothwendige Bedingungen für ihr Walten und Gestalten, und wie die Griechen schon die Musen Töchter Mnemosyne's, der Erinnerung, nannten, so erfodert die Thätigkeit der Phantasie einen Reichthum von innern Bildern, die das Gedächtniß in seinem Schachte aufbewahrt, wo sie nun der Außenwelt entnommen auch ohne deren Zusammenhang da sind, sich einander gesellen, miteinander verbinden, einander durchdringen und ohne die sinnliche Gegenwart der Gegenstände doch dieselben uns vor die Seele führen, wenn das Bewußtsein sie aufruft, oder wenn sie mit eigener Kraft auch ungerufen auftauchen, und wie der Kreislauf des Blutes den Körper erfrischt, so in belebendem Reigen vor dem Auge des Geistes dahinschweben. Vernunft und äußere Anschauung wirken zusammen im wachen Leben; wenn aber der Schlaf die Sinnespforten schließt und das selbstbewußte Denken zur Ruhe wiegt, dann tritt die Einbildungskraft im Traume zugleich an die Stelle beider, die Seele ist zumal Dichter und Zuschauer, sie meint die innern Bilder in äußerer Realität vor sich zu

sehen, und diese von Raum und Zeit wie von dem Zügel des Verstandes entbunden gaukeln nach eigener Wahlanziehung einher. Die wache Phantasie herrscht über die Bilder und ist frei von der Täuschung des Traumes, die ihnen Objectivität zuschreibt; aber je schwungvoller und rascher ihr Fluß, je reicher ihre Fülle, je frischer ihr Glanz, desto lebhafter und leichter kann jene gestalten.

„O wüßten doch die Menschen," sagt Schleiermacher einmal, „diese Götterkraft der Phantasie zu brauchen, sie die allein den Geist ins Freie stellt, ihn über jede Gewalt und jede Beschränkung weit hinausträgt, sie ohne die des Menschen Kreis so eng und ängstlich ist! Wie Vieles berührt denn jeden im kurzen Lauf des Lebens?" In der That das Weben in der innern Bilderwelt rückt uns das räumlich und zeitlich Entfernte in unmittelbare Gegenwart, sie ist der Zaubermantel Fausts, der uns in fremde Länder trägt, das Wunschhütlein Fortunats, das uns in verflossene oder kommende Jahrhunderte, in Verkehr mit den Heroen des Alterthums setzt oder uns zu Bürgern der Zukunft macht; sie tröstet uns im Leid, indem sie uns die Gestalten der Freude vorführt, sie mäßigt unsere Lust, indem sie uns des Daseins Schmerz und Ernst enthüllt; sie erhebt uns aus den Schranken der Sinne in die Freiheit des Gedankens, und gerade das ungerufene Auftauchen der Bilder aus dem dunkeln Grunde des Unbewußten in das Licht des Bewußtseins behütet uns davor daß unser Geist in der Richtung auf einzelne Ideen oder Gegenstände erstarrt, und indem es ihm auch ungesuchtes Neue bietet, erhält es die bewegte Flüssigkeit des Seelenlebens. Darum fragt der Dichter: „Welcher Unsterblichen soll der höchste Preis sein?" Und gibt ihn „der ewig beweglichen immer neuen seltsamen Tochter Jovis, seinem Schooskinde, der Phantasie." Nach einer herrlichen Schilderung ihres Waltens und Seins setzt auch Goethe hinzu:

Alle die andern
Armen Geschlechter
Der kinderreichen
Lebendigen Erde
Wandeln und weiden
In dunklem Genuß
Und trüben Schmerzen
Des augenblicklichen
Beschränkten Lebens,
Gebeugt vom Joche
Der Nothdurft.

Und dann preist er den Vater der uns Menschen die Phantasie zur befreienden Genossin gab.

Aber auch die Gefahr des Phantasielebens und die zarte Grenzlinie die es vom Wahnsinn scheidet oder zu diesem hinüberleitet, hat Goethe im Tasso meisterhaft dargestellt. Wer vorzugsweise in der innern Bilderwelt lebt wird blind für die äußere Wirklichkeit, spinnt sich in seine Vorstellungen ein und hält sie für das einzig Wahre; je lebhafter die Phantasiegestalten vor dem Auge des Geistes stehn, desto mehr entrücken sie den Menschen aus der unmittelbaren Gegenwart und ziehen ihn in ihr Reich, daß er alles Andere vergißt und träumend sich in sie versenkt; und wenn sie nun so lebhaft erscheinen daß der Dichter an ihre Objectivität glaubt, wenn er ihren Zug nicht mehr beherrschen kann, sondern das Bewußtsein von ihnen fortgerissen wird, so verliert es sich selbst in ihnen, und statt der ihrer selbst mächtigen Vernunft lagert sich die Nacht des Wahnsinns über die Seele, welche dann nur noch der Ort ist wo die Vorstellungen in haltungslosem Taumel hin und her wogen. Daher die Nothwendigkeit sittlicher Selbstbeherrschung, klarer Verstandesbildung im Studium der Natur oder Geschichte und einer zur Ordnung leitenden Schule des Lebens für den Dichter. Der ebenso hochbegabte als unglückliche Nikolaus Lenau, der nach dem Höchsten und Tiefsten rang

und dem Kampf unserer Zeit eine melodische Stimme war, hat in dieser Beziehung zwei bedeutsame Aeußerungen gethan. „Du kennst," sagte er zu einem Freunde, „die Geschichte von Phaeton und den durchgehenden Sonnenrossen? Wir Dichter sind so phantastische Wagenlenker, die sehr leicht einmal von ihren eigenen Gedanken geschleift werden können." Und in einem lichten Moment seiner Krankheit: „Gott ist sehr gut daß er mich durch die Natur bestrafen läßt und nicht durch das Gesetz; denn ich habe gegen beides gefehlt, ich habe das Talent noch über das Sittengesetz gestellt, und dieses ist doch das Höchste."

So wirkt schon im Leben und Weben der Bilderwelt unseres Gemüths das Freiwillige mit dem Unfreiwilligen zusammen; und ein Gleiches zeigt sich uns bei der Empfängniß eines bestimmten Stoffes für die poetische Gestaltung, mag derselbe nun ein Gedanke sein der aus der eigenen Seele emporsteigt, oder ein Gegenstand der sich der Anschauung darbietet. Das Universum, sagt einmal Jean Paul, schlüpft leise dem Dichter ins Herz, und ruht ungesehen darin und wartet der Dichtstunde. Niemand kann diese hergebieten. Das Forcirte, das Gemachte taugt nichts in der Poesie, hier muß alles organisch erwachsen und sich von selbst geben. Wohl darf der Dichter nach Stoffen suchen, aber das Finden beruht doch immer auf dem Glück daß eine Idee oder ein Gegenstand auf die verwandte Stimmung trifft, daß das Gemüth gerade dafür vorbereitet ist, daß eine Fülle des aufgespeicherten Reichthums vorhanden ist, mit welchem eine neue Anschauung nun in Verbindung tritt, sodaß sie wie für jene prädestinirt erscheint, ein Magnet, der nun das mannichfaltige Andere an sich heranzieht, ein Krystallisationspunkt und Centrum der Bilder und Ideen. Der Dichter ist nun Eins mit dem Gegenstande, der ebensowohl in sein persönliches Leben eingeschmolzen wird, als dies selber in ihm Halt und Gestalt

gewinnt; diese Stimmung, in der das werdende Ideal empfunden wird, nennt Vischer sehr bezeichnend das durch alle Nerven zitternde Gefühl einer unnennbaren Erhöhung, deren Grund und Gegenstand man zunächst nicht zu sagen weiß, die Alles rings umher in einem unbekannten und doch so bekannten neuen Licht leuchten sieht, und doch nichts Einzelnes mehr erfaßt; sondern nur tief in sich selig ist. Die Phantasie vergißt der Außenwelt, weil in der Innenwelt der Geist sich selber gegenständlich wird; daher die Sage von der Blindheit der alten Sänger; daher die Frage des jüngern Philostratos auf Anlaß von Sophokles' niedergesenktem Blick, als Melpomene zu ihm tritt: „Ist dies vielleicht ein Zeichen daß du schon poetische Gedanken sammelst, daß deine Seele schon ganz in ein süßes Sinnen und Träumen versunken ist, welches sie für die Außenwelt unempfänglich macht?" Bacchos, der Gott des Weins, ist zugleich der Gott der künstlerischen Begeisterung, das Drama seine Festfeier; Daumers Hafis preist den Rausch vor der Nüchternheit, da in jenem allein der Mensch das Licht der Phantasieoffenbarung empfange. Unter den griechischen Philosophen hat zuerst Demokrit die gemeinverständigen Dichter vom Helikon ausgeschlossen, und Platon von der Seher und Sänger heiligem Wahnsinn am entschiedensten gesprochen.

Aus einem durch göttliche Gunst verliehenen Wahnsinn, sagt Platon im Phädros, entstehen uns die größten Güter. Denn die Prophetin zu Delphi und die Priesterin zu Dodona haben unserer Hellas in prophetischer Begeisterung viel Gutes zugewendet, so was besondere als was öffentliche Angelegenheiten betrifft, bei Verstande aber Kümmerliches oder gar nichts. Die von den Musen kommende Begeisterung ergreift eine zarte und heilig geschonte Seele und regt sie auf und befeuert sie, und bildet die Nachkommen, indem sie tausend Thaten der Urväter in festlichen

Gesängen ausschmückt. Wer aber ohne diesen Wahnsinn der Musen in den Vorhallen der Poesie sich einfindet meinend es genüge schon Kunst allein ein Dichter zu werden, ein solcher ist selbst ungeweiht, und auch seine, des Verständigen, Dichtung wird von der des Begeisterten verdunkelt. Und im Jon heißt es: Alle rechten Dichter alter Sagen sprechen nicht durch Kunst, sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte, und ebenso die rechten Liederdichter, wenn sie der Harmonie und des Rhythmus voll sind. Es sagen uns nämlich die Dichter daß sie aus honigströmenden Quellen, aus gewissen Gärten und Hainen der Musen pflückend uns diese Gesänge bringen wie die Bienen, und auch ebenso umherfliegend. Und wahr reden sie. Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher im Stande zu dichten bis er begeistert worden. Nicht also durch Kunst dichtend sagen sie so viel Schönes über die Gegenstände, sondern durch göttliche Schickung ist jeglicher das schön zu dichten vermögend wozu die Muse ihn antreibt. Die Dichter sind Sprecher der Götter, im Besitz dessen der jeden besitzt.

Die Kunst bedarf der göttlichen Begeisterung, weil sie nicht Nachahmung der Natur, sondern Neuschöpfung, Ideengestaltung ist, und den Erscheinungen der Welt weniger ihr Nachbild als ihr Urbild zur Seite stellt. Von der Nothwendigkeit einer Kraft Gottes im Menschen spricht auch ein Dichter den man gewiß nicht des Mysticismus beschuldigen wird. Goethe äußert zu Eckermann: Wenn man die Leute reden hört, so sollte man fast glauben sie seien der Meinung Gott habe sich ganz in die Stille zurückgezogen und der Mensch wäre blos auf eigene Füße gestellt und müsse sehen wie er ohne Gott und sein tägliches unsichtbares Anhauchen zurechtkomme. In religiösen und moralischen Dingen gibt man noch allenfalls eine göttliche Einwirkung zu, allein in Dingen der Wissenschaft und Kunst glaubt man

es sei lauter Irdisches und nichts weiter als ein Product rein menschlicher Kräfte. Versuche es aber doch nur Einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen die den Namen Mozart, Raphael und Shakspeare tragen, sich an die Seite setzen lasse!

Wie aber ist diese göttliche Einwirkung zu fassen und zu erklären? Nicht auf dem Wege des Pantheismus, dessen Gott das persönliche Selbstbewußtsein entbehrt, sodaß sein Ich in die Vielheit der Welt aufgelöst ist und er nur insofern etwas von sich selber weiß als der Mensch, ein Glied seines Lebens, ihn denkt, weshalb auch hier folgerichtig Gott allerdings nur ein Gedanke des Menschen ist. Nur weist dagegen die Verwirklichung von Zwecken und zusammenstimmenden Gesetzen in der Natur auf einen zwecksetzenden gesetzgebenden Geist hin; aber ich stelle ihn nicht neben die Welt, nicht außer uns hin, wie der dualistische Deismus, der dann nur einen Stoß von außen annehmen kann und die Brücke von dem Menschengeist zu dem göttlichen noch nicht geschlagen hat; sondern ich fasse Gott, den wahrhaft Unendlichen und Allgegenwärtigen, als das innerste Lebensprincip und die alldurchdringende Seele des Kosmos selbst, als das ewige Ich, in welchem die einzelnen Geister wie die Gedanken in unserm Gemüthe geboren werden, der sein unsichtbares Wesen durch die Schöpfung offenbart wie der Dichter im Werke, der in Allem waltet und über Allem Er Selbst bleibt, der Quell und das Meer aller Lebensströme als sich selbst erfassende Einheit, Freiheit, Liebe, Persönlichkeit! Halten wir an der Lehre Christi fest daß Gott der Vater ist und wir die Kindschaft empfangen haben, daß wir durch Christus mit Gott Eins sind, halten wir an der Lehre von Paulus fest: In ihm, in Gott, leben weben und sind wir, und an der Lehre von Johannes, daß das Wort in welchem Gott sein eigenes

Wesen ausspricht, der Lebensgrund aller Dinge und das Licht der Menschen ist, — so werden wir diejenige Weltanschauung gewinnen kraft welcher eine göttliche Begeisterung, eine Gabe an uns nicht von außen, sondern von innen, ein Empfinden des alldurchwaltenden Geistes in den Tiefen unserer Seele, ein Aufleuchten seiner Ideen in unserm Bewußtsein erklärlich und verständlich wird.

Man hat früher viel von angeborenen Ideen geredet, dann dagegen angekämpft, weil die Erfahrung lehre daß kein Begriff fertig in der Seele liegt, sondern ein jeglicher erst unter der Einwirkung der Wahrnehmungen und Sinneseindrücke gebildet wird; so richtig dies letzte ist, so fest steht aber auch der Satz daß die Augen und Ohren uns nur Erscheinungen, nur einzelne Dinge vorführen, der allgemeine Begriff derselben und ihr Gesetz erst durch das freithätige Denken erzeugt wird. Der Möglichkeit oder der Anlage nach war er in uns vorhanden, und seine Verwirklichung besteht darin daß er uns zum Bewußtsein gebracht wird. Das Denken verfährt dabei nach Normen die es selbst erst durch das logische Studium kennen lernt, die in ihm wirksam sind wie das Gesetz der Blattstellung in der Pflanze. Keine äußere Wahrnehmung zeigt uns etwas Unendliches, und doch können wir die Dinge als endliche nur im Unterschiede von der Unendlichkeit bezeichnen, deren Idee also in uns liegt, eine Mitgift und ein Siegel des wirklichen Unendlichen in unserer Seele ist. So bezeugt sich Gott in unserm Denken, er bezeugt sich als die Stimme des Gewissens und durch die Macht der opferfähigen Liebe in unserm Handeln; er bezeugt sich ideenoffenbarend und erleuchtend in unserer Phantasie. Wir stehen leiblich im Naturganzen, frei beweglich, ein Mittelpunkt eigenen Empfindens und Wirkens, aber doch einbegriffen in die elementaren Kräfte und ihren Wechseleinfluß, und unser Leben zeigt in regelmäßigem Wechsel bald das Vorwiegen indivi-

dueller Selbständigkeit im Wachen, bald die Rückkehr in den Mutterschoos der Natur und das Vorwalten ihrer allgemeinen Bildungsthätigkeit im Schlaf. Sollte es in geistiger Beziehung anders sein? Im freien Forschen und besonnenen Handeln zeigt sich unsere eigene Kraft. Auf dem Weg der Wahrheit und der Tugend wirkt sie einträchtig zusammen mit dem göttlichen Geiste; aber wie wir im Irrthum und in der Sünde für uns aus demselben uns lösen, wie der Wille als Eigenwille sich gegen das allgemeine Gesetz richten kann, so greift das ewige allgemeine Denken und Wollen, der göttliche Geist auch über den endlichen herrschend hinüber, bethätigt sich in ihm, hält in ihm inneres Gericht oder beseligt ihn mit seiner Seligkeit, und enthüllt ihm Bilder seiner urbildlichen Schöpferkraft, Ideen seiner allweisen Vernunft. Denn Gott ist das Princip unseres Seins, er ist in uns und wir sind in ihm, darum können uns seine Gedanken im innersten Grunde des eigenen Gemüthes aufgehen, es ist nicht eine Impulsion und Mittheilung von außen, sondern von innen, vom Centrum alles Lebens aus, es ist nicht ein mechanisches Mittheilen und fertiges Ueberliefern, sondern wie alles geistige Einwirken die Erregung zu der Gestaltung und Erfassung derselben Ideen, sodaß wir den Gott zwar leiden, zugleich aber den Eindruck seines Waltens in uns gestalten, seine thätigen Organe sind.

Einen Anklang an diese Erörterung gibt Spinoza, wenn er sagt daß die Anschauung der Vernunft, welche höher ist als das reflectirte Denken, die Dinge im Lichte der Ewigkeit, sub specie aeterni, betrachte, wenn er Christus den Mund Gottes nennt; einen Anklang gibt Schelling, wenn er von Raphael sagt: Wie er die Dinge darstellt so sind sie in der ewigen Nothwendigkeit geordnet. Und J. G. Fichte wird selber dichterisch begeistert, wenn er dies Geheimniß und Wunder der innern Welt, durch das der

Mensch vergöttlicht und das Himmlische den irdischen Augen entschleiert wird, in einem Sonette verkündigt:

Was meinem Auge diese Kraft gegeben
Daß alle Misgestalt ihm ist zerronnen,
Daß ihm die Nächte werden heitre Sonnen,
Unordnung Ordnung und Verwesung Leben?

Was durch der Zeit, des Raums verworrnes Weben
Mich sicher leitet hin zum ew'gen Bronnen
Des Schönen, Guten, Wahren und der Wonnen,
Und drin vernichtend eintaucht all mein Streben?

Das ist's! Seit in Urania's Aug', die tiefe
Sich selber klare blaue stille reine
Lichtflamm', ich selber still hineingesehen,
Seitdem ruht dieses Aug' mir in der Tiefe
Und ist in meinem Sein; das ewig Eine
Lebt mir im Leben, sieht in meinem Sehen.

Von Alters her hat man das Einwirken des göttlichen Geistes auf den menschlichen als Erleuchtung bezeichnet: es ist ein Klarwerden früher dunkler Begriffe oder Formen, es ist eine Erhellung von Gebieten des Gemüths, die seither noch im Schatten der Nacht lagen, es ist eine Stärkung des menschlichen Blickes durch den Isisschleier die göttlichen Züge im Antlitz der Natur zu erkennen und im einzelnen Ereigniß das Gesetz unmittelbar anzuschauen, wie wenn ein Galilei in dem Hin- und Herschweben einiger Kronleuchter das Wesen der Pendelschwingung, ein Newton in der beschleunigten Geschwindigkeit eines fallenden Apfels den Grund und das Maß der Bewegung der Himmelskörper erfaßt. „Ich sah, es war wie Licht hell," spricht Hesekiel; „du erleuchtest meine Leuchte," spricht der Psalmist; Goethe erwähnt des innern Lichtes bei dessen Schein er seine poetischen Gestalten bilde; des Menschen Verdüsterungen und Erleuchtungen machen sein Schicksal, sagt er ein andermal; und Pindar singt:

Des Tages Kinder was sind wir, was nicht?
Des Schattens Traum sind Menschen,
Aber wo ein Strahl vom Gotte gesandt naht,
Glänzt hellleuchtender Tag dem Mann
Zum anmuthigen Leben.

Alles Klarwerden in unserer Seele beruht nun darauf daß wir den Zusammenhang und das Gesetz der Erscheinungen erkennen, daß uns keine spröde Vereinzelung, keine verworrene Masse unbegriffen gegenübersteht, sondern daß wir die eine Idee erkennen, die in dem Vielen sich spiegelt und zu mannichfaltigem Reichthum ausbreitet. Die Idee aber nennen wir das Musterbild der Dinge oder den schöpferischen Gedanken im Geiste Gottes, sie muß der Dichter als den Gestaltungsgrund des Lebens und das Princip der Form erblickt haben, wenn er ein ebenso allgemein wahres als neues und eigenthümliches Werk hervorbringen soll: sie ist es also die der beseelende Gott ihn schauen läßt. Sie ist das erhabene Schönheitsbild, das nach Cicero's Wort im Geiste des Phidias thronte, auf das hinschauend er seinen Zeus und seine Pallas gestaltete. Naiv schreibt Raphael an Castiglione: „Da gute Richter und schöne Weiber selten sind, bediene ich mich einer gewissen Idee die mir vorschwebt; hat diese nun etwas Gutes in der Kunst, ich weiß es nicht, aber ich bemühe mich darum.“ Auf die Frage nach welchem Lehrbuch er die Theorie der Musik studiere, gab Mozart die Antwort: „Ich brauche kein Buch, ich halte mich an eine gewisse Idee, die mir in den Sinn kommt, und wie diese mir vorsagt spiele ich, und so meine ich muß es recht sein.“ Goethe, der die Frauen für das einzige Gefäß erklärte was den Neuern noch geblieben sei um eine Idealität hineinzugießen, bekannte daß er seine Idee der Weiblichkeit nicht aus der Erfahrung der Wirklichkeit abstrahirt habe, sondern sie sei ihm angeboren, oder in ihm entstanden, Gott wisse woher.

Diese Offenbarung der Idee, die uns hier das übereinstimmende Zeugniß dreier Künstler ersten Ranges bekräftigt hat, ist wie alles Geistige zugleich Gabe und Aufgabe für den Menschen. Nur im reinen Herzen kann sie geboren werden, und der reine Wille zur Wahrheit ist des Menschen eigenste That; die Läuterung der erfahrungsmäßigen Formen, die Gestaltung des Stoffs zum adäquaten Ausdruck der Idee ist das Werk der Besonnenheit; die korybantische Begeisterung, von der ergriffen ein Michel Angelo mit unbarmherzigen Streichen die Gestalt aus dem Marmor herauszuschlagen glühete, ein Schiller seine Erstlingswerke unter Stampfen und Schnauben zur Welt brachte, sie weicht bei der Ausführung dem überlegenden Verstande, und die prüfende Kritik, die bessernde Feile behaupten dann ihr Recht. Ein Totalbild steht vor der Phantasie auch des Forschers, auch des handelnden Menschen, es ist der Stern des Helden, der ihn leitet, wenn er nun auch mit realistischem Blicke die Lage der Welt und den Sinn der ihn umgebenden Charaktere erwägt, um jenes ihnen gemäß ins Leben zu rufen, es ist das vorausgeschaute Ziel, dem die dialektische Entwickelung des Philosophen zustrebt; und muß nicht auch der Chemiker, der Physiker wissen wonach er die Natur fragen will, wenn er ein planvolles Experiment anstellt um zu erfahren ob die Antwort, welche sie gibt, seine Ahnung bestätigt, seine Vermuthung gewiß macht? Hierher gehört das Prophetische der Poesie, dies daß sie der Geschichte und der Wissenschaft vorauseilt, und nicht minder ein Achilleus auf Alexander hinweist, als ein Schiller und Goethe für die Philosophie der Gegenwart von großer Bedeutung geworden sind oder ein Kepler durch seine Entdeckungen das Wort von der Harmonie der Sphären wahrmacht.

Erhebet euch mit kühnem Flügel
Hoch über euren Zeitenlauf,

Fern dämmre schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf!

Diesen seinen Zuruf an die Künstler hat Schiller vorher schon motivirt:

Was erst nachdem Jahrtausende verflossen
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen
Voraus geoffenbart dem kindlichen Verstand.
Lang eh die Weisen ihren Ausspruch wagen
Löst eine Ilias des Schicksals Räthselfragen
Der jugendlichen Vorwelt auf;
Still wandelte vor Thespis Wagen
Die Vorsicht in den Weltenlauf.

Scuof, Schöpfer, trobaire, trovatore (troubadour) Finder, Erfinder heißt darum der Dichter im Altdeutschen, bei Provencalen und Italienern im Mittelalter. Er nimmt allerdings den Stoff aus der Geschichte seines Herzens oder der Welt, oder er kleidet seine Ideen in die Form von Begebenheiten und Charakteren die der erfahrungsmäßigen Wirklichkeit ähnlich sind; aber wie Zeuris für sein Gemälde der meerentsteigenden Liebesgöttin von fünf der schönsten Jungfrauen nur insofern einzelne Züge entlehnen konnte als er sie mit dem Idealbild in seinem Geiste verglich und bald den Fuß der einen, bald den Nacken der andern zumeist entsprechend fand, so muß der Dichter am innern Licht erkennen was von seinen Erlebnissen, Beobachtungen oder durch Studium gewonnenen Kenntnissen poetisch ist, was für die Darstellung des in einer bestimmten Zeit waltenden Gedankens Bedeutung hat. Denn daß er nur das Wesentliche, dies aber ganz gebe, darauf beruht der große Styl. Aber wer vermag die ganze Summe von Lebensverhältnissen, Seelenstimmungen, Charakteren, Leidenschaftsäußerungen zu überschauen und in sich aufzunehmen, die im Personenreichthume der Menschheit, im Wechsel der historischen

Situationen vorkommen, sodaß er sagen dürfte er habe nun alles Bedeutende erfahrungsmäßig erkannt? Auf die Bemerkung Eckermanns, daß im ganzen Faust keine Zeile sei die nicht die Spuren sorgfältiger Durchforschung der Welt zeige, antwortete Goethe, er würde mit sehenden Augen blind geblieben und alle Forschung würde ein vergebliches Bemühn gewesen sein, wenn er nicht die Welt durch Anticipation bereits in sich getragen hätte. Diese Vorwegnahme eines Bildes der Erscheinungen vor der Erfahrung glaube ich so zu erklären. Der Dichter ist selber Mensch und erfaßt in sich Kern und Wesen des menschlichen Wesens; Natur und Geschichte, in denen der Mensch als Glied steht, sind aber ein Organismus, in welchem Eines das Andere bedingt und in wechselwirkendem Zusammenhange mit Allem steht, sodaß in einem Sandkorn sich das Universum spiegelt. Wie daher ein Cuvier, nachdem ihm der Gedanke der animalischen Organisation klar geworden, bei einem einzelnen Knochen sagen kann welchem Thier er angehört, die Gestalt desselben nach jenem construiren kann, so ist dies gerade der geniale Blick der Phantasie: aus der Klaue den Löwen zu erkennen, in den Gefühlen und Trieben des eigenen Herzens das allgemein Menschliche zu erfassen, und aus einzelnen durch Erfahrung oder Mittheilung gewonnenen Zügen landschaftlicher Natur oder geschichtlicher Verhältnisse sofort das Bild des Ganzen zu entwerfen und es mit einer Folgerichtigkeit darzustellen, welche dann von der gesetzmäßigen Wirklichkeit bestätigt wird. So zeichnete Schiller im Tell nach Goethe's und Johannes Müllers Schilderungen die Schweiz, so Goethe selbst ehe er in Italien war dies Land in einigen herrlichen Liedern, beide Dichter mit einer überraschenden Naturtreue. So stellte Shakspeare lebenswahre Menschen in römische, in englisch-mittelalterliche Verhältnisse, und sie sprachen dort die großen Staatsgedanken, sie wirkten dort mit plastischer Klarheit und Größe,

sie glichen Marmorbildern, während sie hier wie aus Erz gegossen schienen, mit den Schärfen und Ecken einer eigenwilligen Subjectivität begabt, in der Leidenschaft des Bürgerkriegs selber verwildert oder durch patriotisch ritterliche Begeisterung geadelt, über die Engen und Schranken des Feudalismus wie der eigenen Persönlichkeit in der Freiheit des Humors sich emporschwingend. Aus der Lectüre von Plutarch oder von Holinsheds Kronik gewann er einzelne Züge, die ihm die Handhabe wurden um den Geist der Geschichte zur Zeit Cäsars, Heinrichs V., Richards III. zu erfassen, und von dieser innern Anschauung aus gestaltete er das Gesammtbild der Zeit mit treuer Benutzung der überlieferten Einzelzüge zu einem in sich geschlossenen Ganzen. Das ist aber das Wesen des Genius daß er nicht äußerlich zusammensetzt aus vorher fertigen Bestandstücken, sondern daß er den Mittelpunkt, den innersten Lebensquell eines Charakters, einer Geschichtsperiode erfaßt und von da aus alles Mannichfaltige erwachsen läßt. Und vom Genius haben wir nun noch zu reden.

Alle Individualität beruht auf dem Princip des Unterscheidens: Etwas ist dieses und kein Anderes dadurch daß es das Andere von sich ausschließt und selber ein Eigenthümliches ist oder hat, was keinem Andern so zukommt. „Der Mensch kann nicht zugleich ein Schiff sein," sagt Aristoteles, und als Leibnitz den Satz aufgestellt, es gebe weder im Himmel noch auf Erden zwei Dinge die einander ganz gleich wären, bemühten sich die hannöverischen Hofdamen vergeblich ihn durch ein paar unterschiedslose Baumblätter widerlegen zu wollen, sie fanden keine solche. Jeder Mensch ist in seiner persönlichen Begabung und Lebensrichtung ein Anderer als die Andern, und selbst da wo jene gleich wären würde der Unterschied der Lebensstellung sofort ein anderes Weltbild, einen andern Gedankeninhalt in der Seele bedingen, und diese dadurch selber auf eine nur ihr

eigene Weise bestimmt sein. Daraus folgt daß jeder Mensch Original ist, in jedem die allgemeine Vernunft auf besondere Art verwirklicht, das Wesen der Menschheit, die allgemeine Humanität auf eine besondere Art zugespitzt ist. Der Geist unterscheidet sich aber von der Natur durch die Freiheit, er geht nicht ein für allemal fertig aus des Schöpfers Hand hervor, sondern die ihm verliehene Gabe ist zugleich seine Aufgabe, die er durchzubilden und zu lösen hat, er muß sein Wesen zu seiner That machen, seine Originalität also gestalten und behaupten. Auf vorgetretenem Pfad zu wandeln und nachzuahmen ist freilich leichter, und darum mangelt häufig der Muth der Wahrheit gegen den Schein der Convenienz, die Kraft des eigenen Willens gegen die Stimme der Zeit. Oder, wie ich diesen Grundsatz meiner Philosophie anderwärts *) ausgedrückt habe: „Jeder wird als der größte Held geboren: Jeder ist für sich ein Centrum des Universums, in dessen Herzen alle Strahlen zusammenfließen, der alles auf sich bezieht und nach dem Maße würdigt wie es ihn anspricht, hemmt oder fördert; aber das muß er geltend machen und sein Heldenthum beweisen, zerreißen muß er das Gewebe der Lüge und frei sich selber leben. Denn ein Jeder ist und vermag etwas Besonderes, was er ganz allein in dieser Welt, was kein Anderer so gut kann. Dies zu erfassen, seine eigenthümliche Rolle im Weltendrama selbständig zu produciren, mit dem innigsten

*) Religiöse Reden und Betrachtungen für das deutsche Volk S. 131. Ausführlicheres über die Ideen, welche die Grundlage der obigen ästhetischen Erörterungen bilden, findet sich in diesem Buch und in dem andern: Die philosophische Weltanschauung der Reformationszeit in ihren Beziehungen zur Gegenwart. — Verwandte Ansichten in eigenthümlicher Entwickelung enthalten die Grundzüge zum Systeme der Philosophie von J. H. Fichte, die Idee der Gottheit von J. U. Wirth, die Logik von Ulrici, die Ethik von Chalybäus.

Wollen Er selbst zu sein ist die Aufgabe des Menschen, und wer das kann der hat die Krone errungen und ist in seiner Weise ein Größtes."

So wäre denn Jeder ein Genius der den Muth hat es zu sein! Und gewiß Jeder kann einmal irgend etwas vollbringen was Niemand so geleistet hätte, wenn auch nur durch die Innigkeit der Gesinnung, die den Werth der That bestimmt. Jeder hat eine eigene Lebensidee; aber nur wenige Lebensideen sind weltgeschichtliche, nur wenige Schöpfungen auf dem Felde des Handelns, Forschens, Kunstbildens sind von der Art daß sie zugleich ein Räthsel der Menschheit lösen, das Wort eines Jahrhunderts aussprechen, die langsam gereifte Frucht vieler Geschlechter pflücken. Den Urheber von solchen nennen wir vorzugsweise einen Genius.

Der Genius ist original. Er fördert etwas Neues in der Menschheit zu Tage, das aber ein ewig Wahres ist und durch ihn zu allgemeiner Giltigkeit kommt, oder wie Vischer treffend sagt, er hat ein neues subjectives Weltbild das zugleich vollkommen objectiv, die Sache selbst ist. Der Schlag den er thut trifft des Nagels Kopf, das Wort das er spricht wiederhallt in allen Gemüthern. Vor dem Zeus des Phidias sinkt Griechenland anbetend nieder, denn bildend hat der Künstler den Beweis geführt daß die höchste Macht in Gott zugleich die höchste Güte ist. Die Männer welche die Geschichte mit dem Namen des Großen ehrt, haben darum den Lorbeer des Siegs gebrochen, weil die Idee welche das Licht und die Leidenschaft ihrer Seele war, dem Geist ihres Volkes die zusagende Bahn wies, die entsprechende Form gab. Das Menschengeschickbezwingende des Genius besteht darin daß er in der Entfaltung seiner Natur ein Nothwendiges, Allgemeingiltiges vollbringt. Das ihm Eigenthümliche hat er nicht von Andern erfahren, vielmehr weiß und kann er etwas das weder

lehrbar noch lernbar ist. Er ist freie Naturkraft, beseelt vom göttlichen Geiste. Wie Heraklit schon lehrt daß bloße Gelehrsamkeit die Seele nicht bilde, sondern daß Eines weise sei: zu leben in der Erkenntniß der Vernunft die Alles durchwaltet, — so singt auch Pindar:

Der ist weise der da Vieles weiß durch Natur;
Doch die lernten — schwätzig
Allfert'ger Junge wie die Raben schrein Unlauteres sie
Hinauf zu Zeus' heil'gem Adler.

Der Genius ist bahnbrechend, und die Talente gehen dann weiter auf seinem Weg, und übertragen die von ihm gefundene Form mit technischer Fertigkeit und Leichtigkeit, mit kleinen Modificationen auf andere Gegenstände, wie bei den Griechen der Typus bewahrt wurde den die ersten Meister aufgestellt in ihren Götterbildern, aber die mitstrebenden Talente formten in dem edlen Styl auch die Arbeiten für das gewöhnliche Leben, gaben dem Hausgeräth die sinnige Kunstgestalt und schmückten die Vase des Töpfers, den Fußboden und die Wand des Zimmers mit herrlichen Gemälden.

Der Genius wird nicht durch alte Regeln geleitet, vielmehr schafft er der neuen Idee die ureigene Verkörperung, und ist sich selber das Gesetz, das er den Nachstrebenden gibt, das er dem Volke offenbart. Ich werde daher im Folgenden nicht willkürliche Theorien aufstellen, sondern die Kunstlehren der Poesie durch Betrachtung der größten Meisterwerke zu gewinnen und nachzuweisen suchen, wie sie zugleich aus dem Begriffe der Kunst und dem Wesen des Geistes folgen, oder sach- und vernunftgemäß sind. Von Homer also werden wir das Gesetz des Epos, von Shakspeare das des romantischen Dramas erfahren. Sie sind sich dessen nicht bewußt gewesen, sie haben nicht nach ihm als nach einer Regel das Werk verfertigt, sondern es war ihnen

eingeboren wie die Norm der Blattstellung und Blüthengestaltung der Rose oder der Lilie; — dem Tieferblickenden ein Beweis daß das Gesetz der Kunst wie das der Natur in einem höhern Geiste, im göttlichen liegt, der es den einzelnen Lebenskeimen eingibt einem jeden nach seiner Art.

Der Genius steht im Centrum des Lebens, er schafft im Lichte einer göttlichen Offenbarung, er sieht die Dinge wie sie vor Gott stehn, er gestaltet sie organisch aus dem innern Grunde des Seins; wir erinnern an unsere obigen Erörterungen und fügen hier nur noch zwei Aussprüche unserer größten Dichtergenien der neuern Zeit hinzu. Goethe sagt von Shakspeare: „Wir erfahren von ihm die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie. Er gesellt sich zum Weltgeist, er durchdringt die Welt wie jener, und beiden ist nichts verborgen." Schiller begrüßt den phantasiereichen religiös begeisterten Entdeckergeist des Kolumbus in Distichen, die er zugleich zum Symbol für alles geniale Schaffen ausprägt:

Steure, muthiger Segler! Es mag der Witz dich verhöhnen,
　Und der Schiffer am Steu'r senken die lässige Hand!
Immer, immer nach West! Dort muß die Küste sich zeigen,
　Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand.
Traue dem leitenden Gott und folge dem schweigenden Weltmeer!
　Wär' sie noch nicht, sie stieg' jetzt aus den Fluthen empor.
Mit dem Genius steht die Natur im ewigen Bunde:
　Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß.

Wenn nun der Genius sich dadurch auszeichnet daß er eine weltgeschichtliche Idee verwirklicht oder zur Darstellung bringt, so folgt daraus daß die Zeit auf ihn vorbereitet, daß ihm vorgearbeitet sein muß, daß nur auf einer bestimmten Entwickelungsstufe des Geistes er für seine Begabung den rechten Wirkungskreis, für seine Eigenthümlichkeit das nothwendige Verständniß findet, oder wir werden mit Weiße

sagen daß er prädestinirt ist, mit Fichte im zeitgemäßen Auftreten des Genius keinen Zufall, sondern vielmehr den Beweis einer die Welt durchwohnenden und in ihr waltenden göttlichen Vorsehung finden. Die größten Künstler stehen auf der Höhe und Grenzscheide der Jahrhunderte, dort wo zwei Perioden zusammentreffen; sie sammeln das warme Abendlicht eines bedeutsamen Völkertages, um es in reinem Glanze den kommenden Geschlechtern zuzustrahlen, sie stehn auf dem festbegründeten Boden einer altehrwürdigen Cultur und sind zugleich die Morgenboten eines neuen Lebens, in dessen Freiheit sie hineinschauen, dessen treibende Gedanken sie mit melodischer Stimme verkündigen, sie stehn wie Memnonsäulen auf Bergeshöh, und während die Thäler noch Dämmerung deckt, erklingen sie vom Strahl der aufgehenden Sonne, der sie zuerst begrüßt. So schaffen und gestalten in Perikles' Zeit die Phidias und Skopas, die Aeschylos, Sophokles, Aristophanes: der Sinn der Marathonstreiter reicht dem Sokratischen Geist die Hand. So verhalten sich Michel Angelo und Raphael, so Shakspeare zum Mittelalter und der neuen Zeit; jene als Gipfelpunkt der religiösen Kunst, aber mit dem Studium der Antike und der Natur ausgerüstet, dieser als Dichter der Weltwirklichkeit und des freien Gedankens, aber voll religiösen Geistes, in der noch lebendigen Erinnerung des Mittelalters. Wie Raphael die verschiedenen Hauptrichtungen der italienischen Malerei zur Voraussetzung hat und sie nur zur Harmonie führen kann, wenn sie für sich entwickelt waren, so bedarf der dramatische Dichter, wenn er anders keine verfrühte Geburt sein soll, der Ausbildung des Epos und der Lyrik in der seitherigen Literatur seines Volks, weil seine Kunst auf der Durchdringung ihrer Elemente beruht.

Dies veranschaulicht uns die goldene Kette der Tradition, welche Geschlecht an Geschlecht knüpft und auch das

Werden der Menschheit zu einem organischen macht; es veranschaulicht uns wie wenig auch der Begabteste für sich vermöchte ohne die mit ihm arbeitende Kraft der Jahrhunderte, als deren Erbe, in deren Zusammenhang er sein Werk vollbringt. Darum bedarf er bei aller Originalität doch der Schule, um die Ueberlieferung der Vorwelt sowohl in ihrem Ideengehalt als in ihrer Technik in sich aufzunehmen; nur so kann er als ein organisch fortbildendes Glied in der Weltgeschichte wirken; er erscheint stets da am herrlichsten wo er das volksthümlich Begonnene, im Gemüth des Volks Entsprungene, im Lauf der Jahrhunderte Fortgestaltete, Fortgewachsene zum künstlerisch vollendeten Abschluß bringt. Allerdings kann das Bestehende als solches niemals völlig dem Manne genügen welcher eine Mission in seiner Brust pochen fühlt, und daher ist das erste Auftreten des Genius oft ein stürmisches, gewaltsames, und gegen die vom Alten abstrahirte conventionelle Regel erscheint sein neues Werk manchmal selbst regellos, aber es trägt sein Gesetz in sich selber, und so wenig als die Dichter welche sogleich glatt, geleckt, in zierlichem Goldschnitt zur Welt kommen, sich viel über die Nipsspielsachen der Damenwelt erheben, so wenig können die ungebundenen kometenhaften Talente ein klar harmonisches ewiges Werk vollbringen, sondern sie verfallen jenem Unsinne, der mehr dem Wahnwitz als der Dummheit gleicht, was nach dem Ausdruck eines sogenannten Kraftgenies den deutschen Unsinn vor allem andern kennzeichnen soll. Wie darum ein Raphael bei den Umbriern und Florentinern in die Schule geht und in Rom die Antike studiert ehe er die Disputa, die Schule von Athen, die sistinische Madonna und die Verklärung Christi schafft, so bewegt sich Shakspeare in den Formen Marlows und Greens, so schließt er sich an die englische Volkskomödie wie an das Alterthum nachbildend an, bis er die eigenen Meisterwerke zugleich als die naturwüchsigen classischen Ge-

bilde der vaterländischen Poesie hinstellt. Und wie lange, wie umfassend, wie mannichfaltig war Goethe's und Schillers Bildungsgang!

Endlich verlangt die künstlerische Größe zu ihrer Basis stets die reinmenschliche. Das ewige Opfer des menschlichen Herzens an die Gottheit fodert auch Bettina von Arnim von dem der Göttliches leisten will, und setzt hinzu: „Und wenn es der Meister auch leugnet oder nicht ahnet, es ist doch so." Nur wer das Heldengefühl in der eigenen Brust empfunden, vermag würdig davon zu singen. Der Eingang in das Himmelreich erfodert überall das reine Kinderherz, und ohne die Liebe wäre wer mit Menschen- und Engelzungen redete dennoch ein tönend Erz oder eine klingende Schelle. Wer nicht die sittliche Kraft der Arbeit und Entsagung hat, wer die Schweißtropfen scheut welche die Götter vor die Tugend gesetzt, der wird keine große That in jahrelanger Anstrengung vollbringen, wer nicht sein selbst Meister ist, wer sich nicht selber zu zügeln und zu beherrschen versteht, wird nimmer vermögen ein maßvoll harmonisches Werk zu gestalten und die Macht des selbstherrlichen Geistes und seiner Einheit und Freiheit auch am spröden Stoffe zu bewähren. „Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten," sagt Goethe von Günther: von wie vielen reich ausgestatteten Künstlern gilt leider das Gleiche! Wer die Macht des Bösen, und die Gewalt der Leidenschaft, wer den Reiz und das Grauen der Sünde schildern soll, der muß freilich die Versuchung in der eigenen Brust gefühlt, der muß in die Abgründe des Daseins hineingeblickt, aber er muß sich zur freien Sittlichkeit, zur Versöhnung des Gemüthes mit Gott emporgerungen haben, er muß Gericht über sich selbst gehalten haben wenn er die Welt richten soll, wie Dante, wie Shakspeare. Auch bei Schiller

und Goethe ging eine sittliche Wiedergeburt mit dem künstlerischen Aufschwung Hand in Hand; die priesterliche Würde in Pindars, in Klopstocks Poesie floß aus der religiösen Weihe ihrer Gesinnung, die erhabene Anmuth der Sophokleischen Tragödie ist ein Abglanz der milden frommen Dichterseele.

Das poetische Kunstwerk.

Ach daß die innre Schöpferkraft
Durch meinen Sinn erschölle,
Daß eine Bildung voller Saft
Aus meinen Fingern quölle!

Durch diesen sehnsüchtigen Seufzer in Künstlers Morgenlied sagt es uns Goethe daß seine Thätigkeit nicht aufgehen darf in der Anschauung und Gestaltung des innern Idealbildes, sondern daß er dasselbe auch in die äußere Wirklichkeit übersetzen, daß er es in der Materie verkörpern müsse. Denn die Schönheit ist Offenbarung des Geistes an den Geist mittels der Sinne, sie ist Versöhnung von Geist und Natur, und die Idee muß sich im Unterschiede von einer wesenlosen Abstraction dadurch bewähren daß sie mit Werdekraft in die Formen der Anschauung eingeht, mit Werdelust aus dem Stoffe der Außenwelt sich einen Leib bildet. Kunst kommt von Können, und der Poet ist ein Macher, er muß es verstehn die Gestalten seiner Phantasie durch den Zauber des Wortes auch vor die Seele der Hörer zu rufen, er muß es verstehn der Stimmung seines Gemüths jenen wohllautenden klaren Ausdruck zu geben, der die Hörer durch den Wellenschlag seiner eigenen Gefühle zu der Harmonie seines eigenen Friedens, seiner eigenen Freiheit führt. Wenn Michel Angelo behauptet man male nicht mit den

Händen, sondern mit dem Hirn, so weist er auf die innere Anschauung als das Nothwendigste und Erste hin; aber der Raphael ohne Arme, von welchem Lessing in Emilie Galotti spricht, wäre sicherlich nicht nur nicht der größte, sondern gar kein Maler gewesen, ohne die ausführende Thätigkeit hätte sich auch das malerische Sehen bei ihm nicht entwickelt, er wäre auf Ton und Wort als Ausdruck seines begeisterten Seelenlebens hingewiesen worden. Der Künstler ist nicht berufen handelnd in das Leben einzugreifen, sondern auf dasselbe bildend einzuwirken. Den Andern die es nicht verstehn bei der Betrachtung der einzelnen Dinge sich zu der Idee emporzuschwingen die ihnen als schöpferisches Muster vorschwebt, soll er das ewige Urbild selber zeigen, indem er diesem eine entsprechende, es ganz darstellende Verkörperung schafft; er soll die Einheit im Zerstreuten, die dem Sinne der Andern entgeht, als die Seele des Lebens durch in sich geschlossene Werke veranschaulichen. Das ist sein priesterliches Amt daß er Schönes bilde um der Schönheit willen. Die Schönheit, die in der Natur oder Geschichte ein unerstrebtes Glück, deren Genuß eine Gunst des Augenblicks ist, sie soll als ein Unvergängliches, als der einwohnende, die Entfaltung lenkende Zweck aller Entwickelung, als die erreichte Versöhnung und Vollendung des Seins mitten im Strome der Zeit dem Volke vor Augen treten. Der Künstler ist darum weniger geeignet zu praktischer Wirksamkeit, als das Leben darzustellen, und es dadurch fortzugestalten daß er ihm den Spiegel der Selbsterkenntniß und das Ziel seines Ringens und Suchens vorhält. Wie der junge Ariost seinem ihn scheltenden Vater ruhig zusah und zuhörte, weil er für eine Komödie gerade das Bild eines polternden Alten brauchte, so vergaß Goethe in Malsesina der polizeilichen Plackerei, und die ihn umschwärmenden Italiener wurden ihm zu Repräsentanten der Aristophanischen Vögel, die er reproduciren wollte. Wie

Shakspeare die Bühne nicht verließ um in ein Ministerium zu treten, aber noch heute die englischen Parlamentsredner Staatsweisheit und Geschichte von ihm lernen, so hat auch Schiller selber kein Schwert gezogen, aber seine Gesänge haben den deutschen Befreiungskriegen den Ton ihrer Begeisterung eingehaucht.

Hier gedenken wir noch eines tiefsinnigen Ausspruches von Solger, der zugleich die Uebereinstimmung dieses Philosophen mit unsern Entwickelungen über den Genius auf seine Art andeutet: „Die Seele ist nicht ohne ihr Werk und ihr Werk ist ihr eigenes Dasein. Ist nun nicht die Phantasie die Schönheit selbst wie dieselbe auch als Thätigkeit wirklich ist, oder die in die Wirklichkeit und Besonderheit eingetretene Schöpfungskraft des göttlichen Wesens? Diese göttliche Kraft ist doch nun wohl unverwüstlich und unveränderlich, und kann, wenn gleich in die zeitliche Welt gebannt, doch niemals der unendlichen Zersplitterung und den sich selbst zerstörenden Beziehungen unterworfen werden! Mag also der Mensch auch mitten in der Zeit und mitten in der unendlichen Verwickelung besonderer Verhältnisse als ein Einzelwesen geboren werden, so lebt doch im Innersten seiner Eigenthümlichkeit das was nicht geboren wird noch stirbt, die in ihm sich offenbarende Gottheit, welche dieselbe bleibt in jedem Augenblicke seines Lebens und auf jedem Standpunkte worauf ihn die Wirklichkeit stellt." Ist nun die Phantasie des Menschen eine Fortsetzung der göttlichen Schöpfungskraft, oder vielmehr ist sie für den endlichen Geist dasjenige was die Schöpfungskraft für den unendlichen, so wird auch sie sich dadurch zu bewähren haben daß sie ihr Gebilde frei in die äußere Wirklichkeit entläßt, ihm die Objectivität eigenen Bestehens gibt. Der göttliche Geist ist auch Urgrund des Stoffs, der menschliche mit der ihm verliehenen Schöpferkraft aber an den Stoff und die von Gott gesetzten Formen gebunden, um innerhalb dieses

Reichs ein Neues zu gestalten, das nicht schon Bestehendes nachahmt und äußerlich wiederholt, sondern den Ideen, die in der Welt in einer Fülle einander ergänzender Wesen den innern Reichthum entfalten, in Einzelgestalten einen völlig entsprechenden Leib zu bereiten, welchen der ewige Gedanke mit ungetrübter Klarheit völlig durchleuchtet, in welchem die reine allgemeine Wesenheit Fleisch und Blut gewinnt. Wie nach der heiligen Schrift Gottes baumeisterlicher Geist die Welt nach Zahl und Maß geordnet hat, so nennt ihn Angesichts des organischen Lebens Giordano Bruno den innerlichen Künstler aller Dinge, und als herrlichsten Künstler (ἀριστοτέχνης) hat schon Pindar den Vater des Alls angerufen. Der Urschöpfer ist das Vorbild des Dichters, wenn dieser als Nachschöpfer ewige Gedanken in sinnenfällige Formen kleidet und im Weben und Walten der Gefühle, im Getriebe der handelnden Charaktere und Ereignisse den freien Sieg der Idee veranschaulicht und verherrlicht.

Das Kunstwerk, aus der Einheit des Geistes geboren zu einem Spiegel des Universums, muß ein Organismus sein; darum ist sein Werden, sein Entstehungsproceß nothwendig selbst organisch. Betrachten wir, um diesen Begriff zu gewinnen, zuvörderst seinen Gegensatz, den Mechanismus. Ein solcher wird aus vorher fertigen Bestandstücken zusammengesetzt, wie eine Uhr aus Federn und Rädern, und der Zusammenhang derselben bleibt ihnen ein äußerlicher, sie wissen und fühlen nichts voneinander, eines kann durch ein anderes von gleicher Größe und Stärke ersetzt werden. Ein Künstler der so wirkte, der sich seine Formen und Gestalten zusammensuchte, fertig machte und dann aneinanderfügte, wäre ein Mechaniker. Dagegen wird der Organismus etwa des menschlichen Leibes durch Unterscheidung des ursprünglich Einen, Homogenen, und aus dem Ganzen, das an sich früher ist als die Theile, treten in allmäligem Wachsthum

diese hervor, sodaß seine Einheit in ihnen gegenwärtig bleibt und sie ein gemeinsames Lebensgefühl gewinnen; unser Leib wird nicht aus fertigen Augen, Ohren, Armen, Beinen zusammengefügt, sondern aus Einem Keime gehn sie hervor in beständiger Wechselwirkung, und die Einheit ist in allem Unterschiede der bleibende Zweck der Gestaltung. Wer so von innen heraus das Werk gliedert und entfaltet, sodaß ein einiges Totalbild, mit erleuchtetem Geistesblick erfaßt, das Erste ist, das den ganzen Bildungsproceß leitet und sich in ihm verwirklicht, der arbeitet als Künstler. Der Organismus trägt seinen Zweck in sich, er ist um sein selbst, um des seligen Lebens willen da, der Mechanismus aber wird für die Erreichung äußerer Zwecke bereitet, die Uhr soll uns die Stunde ansagen, die Dampfmaschine unsere Lasten bewegen. Das künstlerisch Ungenügende der Tendenzpoesie tritt hier zu Tage, ihr Werk hat keinen eigenen Daseinsgrund, keine freie Seele, ist nicht um sein selbst und um des Schönen willen da, sondern dient äußern Rücksichten, und hat im vorübergehenden Lobe der Partei seinen Lohn dahin, während ein unverwelklicher Kranz des Künstlers Stirn schmückt welcher nur nach dem Schönen trachtet, und das Werk zu seiner und zu der Mitmenschen Freude wie zur Ehre Gottes ins Leben ruft. Bei kleinern Liedern mag es nun wohl geschehen daß in dem Augenblick wo die Idee des Gedichtes innerlich empfangen wird, sogleich die Stimmung der Seele auch Bild und Wort für den poetischen Ausdruck findet, und der Mund unmittelbar dies ausspricht, bei größern Werken wird aber ein längeres Hegen und Pflegen im Mutterschoos des Gemüthes statthaben, und der Dichter wird sich des Verkehrs mit den heranreifenden Gestalten freuen, bis sie kräftig geworden sind um auf eigenen Füßen an das Licht des Tages hervorzutreten. Das Improvisiren außer jenen Weihestunden vollaufblühender Gefühle, statt der Eingebung des Geistes

durch von außen gestellte Aufgaben hervorgerufen, mag der Erheiterung geselligen Verkehrs dienen; handwerksmäßig betrieben führt es zu leerem Wortklang und herzloser Phrasenreimerei. Von allen größern Leistungen gilt auch bei der poetischen Production Goethe's Lehre:

Nicht Kunst und Wissenschaft allein,
Geduld will bei dem Werke sein;
Ein stiller Geist ist Jahre lang geschäftig,
Die Zeit nur macht die feine Gährung kräftig.

Der Dichter beginnt dann damit zunächst das Ganze in allgemeinem Umrisse zu entwerfen, einen Plan der Composition zu skizziren und die architektonische Symmetrie des Werkes durch Ordnung und Vertheilung der Hauptgestalten sicher zu stellen, den Rhythmus einer auf- und absteigenden Bewegung in Schürzung und Lösung des Knotens klar zu machen. So bildet er von innen, von der Idee des Ganzen aus, und hält für den Organismus, den er schaffen will, zunächst das Gesetz der Einheit fest. Alles Mannichfaltige muß zusammengehören, nichts darf leer und müßig sein, jeder Ueberfluß ist vom Uebel und kein Beweis von Kraft, sondern gleich der Verschwendung eine Schwäche, welche nicht versteht ihre Gaben zu Rathe zu halten, Alles an seinen Ort zu stellen und sich selber zu beherrschen. Mögen Auswüchse für sich selber reizend sein, sie sind für den Leib des Ganzen ein Höcker. Alle Episoden, die nicht als Veranschaulichung des allgemeinen Weltzustandes in einem Epos gleichsam den Hintergrund des Gemäldes bilden helfen, nicht in die Entwickelung des Ganzen verflochten werden, nicht für die Harmonie des Ganzen einen mitwirkenden Ton geben, alle Nebenfiguren, die nicht in die Handlung eingreifen, alle Bilder die nicht aus der Stimmung des Herzens hervorsprießen, alle Betrachtungen die sich nicht aus der Sache selbst ergeben oder wieder zur That führen, sind ebenso unnütz oder verkehrt wie jene früher

beliebten mythologischen oder novellistischen Staffagen in einer Landschaft, die nur das Auge von der Natur abziehen, ohne doch für sich eine volle Befriedigung zu gewähren, und somit die Einheit des Interesses stören. Seinen Reichthum und seine Macht zeigt der wahre Dichter dadurch daß er die freie lebendige Fülle organisch zur Einheit bindet, indem alle Zweige aus Einem Stamm hervorgehn, alle Blutströme wieder in Einem Herzen münden. Er wird die Idee seines Werkes dadurch verherrlichen daß er sie als die gemeinsame Seele mehrerer Begebenheiten, als dieselbe Schicksalsmacht mehrerer Charaktere, als den gemeinsamen Lichtquell vieler Farbenstrahlen darstellt, aber auch solche mehrfache Handlungen in der Entwickelung des Ganzen verflicht, wie dies Shakspeare im Lear oder im Kaufmann von Venedig meisterhaft gethan hat. Bei ihm wie bei Pindar konnte von einer regellos wilden Genialität nur so lange die Rede sein als diese planvolle Weisheit ihrer Composition noch unverstanden war.

Der Satz verlangt gar häufig seinen Gegensatz zum vollen Verständniß, und wie ein Gedanke sich in mehreren Begebenheiten spiegelt, so kann er auch durch die Wechselergänzung sich widersprechender Einseitigkeiten durchgeführt und veranschaulicht werden. Hierauf beruht die Einheit in Schillers Wallenstein, die wir anderwärts näher erweisen. Oder wie hätte Goethe den phantasievollen Idealismus Tasso's in das volle Licht stellen können ohne ihm den weltverständigen Realismus Antonio's zur Folie zu geben? Dies führt uns zu einem zweiten Gesetze der Composition, zu dem des bestimmten Unterschiedes oder des Contrastes. Das Mannichfaltige hebt sich auf verschiedene Weise voneinander ab, und wie der Stern um so heller strahlt je dunkler die Nacht ist, wie uns der Schmerz die Freude und das Kleine die Größe erst recht zum Bewußtsein bringt, so stellt der Dichter nicht gleichgiltige Verschiedenheiten, sondern

gegensätzliche Charaktere und Situationen dar, die dann einander wechselseitig beleuchten. So zeigt uns Goethe sein Gretchen am Spinnrad, seinen Faust in der Waldeinsamkeit, und läßt abwechselnd im Garten die beiden Paare Faust und Gretchen, Marthe und Mephistopheles an uns vorübergehn; so stehn im Lear Edgar und Cordelia dem Edmund, der Goneril, der Regan, Kent dem Oswald gegenüber, so hat Faust bald am Wagner, bald am Mephistopheles seinen contrastirenden Genossen. Oder sollen wir noch weiter an die weltberühmten Doppelgestalten eines Don Juan und Leporello, eines Don Quixote und Sancho Pansa, eines Volker und Hagen, eines Ajax und Odysseus erinnern? Der Triumph des Dichters ist wenn diese Gegensätze aufeinander hinweisen und zur Darstellung der menschlichen Natur ergänzend zusammengehören gleich den beiden Seiten eines symmetrischen Gebäudes, deren Mittellinie nicht ins Leere fällt, sondern Thüre, Fenster und den Bogen oder die Spitze des Giebels so durchschneidet, daß keine Hälfte ohne die andere stehen und bestehen kann, und somit in der Scheidung zugleich der Verbindungspunkt gegeben ist, sodaß die Gegensätze nicht auseinanderfallen, sondern im Unterschiede die Einheit darstellen. Dies führt dann zur Harmonie, dem dritten Gesetz der Composition. Sie verlangt Verbindung, Verschmelzung, Auflösung der Gegensätze, sie fodert die Ueberordnung der Hauptsache, der Hauptperson, des Hauptgefühls und die Unterordnung aller dienenden Glieder, aller Nebenfiguren, jedoch so daß diese selbst wieder nach der gleichen Richthöhe gemäß ihrer Bedeutung, ihres Sinnes einander gegenübergestellt werden, damit in aller Fülle ein schwebendes Gleichgewicht, in aller individuellen Freiheit eine gemeinsame Wellenlinie der Bewegung, ein gleiches Weltgesetz erkannt werde. Die pyramidale Compositionsweise in der malerischen Gruppirung findet auch in der Poesie ihre Analogie, ist hier auch die übersichtlich klarste,

und wird besonders für das Drama sich eignen, in welchem eine Hauptgestalt, ein Prometheus, Oedipus, Othello, Hamlet, eine Iphigenie oder Johanna von Orleans Träger der Idee und Centrum der Handlung ist, während das Epos mehr das Nebeneinander des Reliefstyls zeigt, indeß auch seinen Höhenpunkt der Begebenheiten und der Helden hat.

Endlich wird das Gesetz des zureichenden Grundes, welches die Logik für das Sein wie für das Erkennen aufstellt, indem alles Endliche auf ein Anderes hinweist von dem es seinen Ursprung genommen hat, und jede That von ihren Folgen begleitet wird, in der Poesie zur Foderung des Motivirens. Auch dies fließt aus dem Wesen des Organismus, in welchem alle einzelnen Glieder aus der Wesenheit des Ganzen hervorgehn, und in einer beständigen Wechselwirkung stehn, wodurch jedes zugleich Zweck und Mittel ist. Darum soll der Stoff ein Bewegungsgrund und Ausgangspunkt schöner Lebensentfaltung sein, oder wir nennen ihn gut und glücklich wenn er fruchtbar an Motiven der Schönheit ist, wenn er durch sich selbst dem Dichter Gelegenheit bietet auf mannichfache Weise den Geist zu erheben, das Herz zu rühren oder eine Sphäre des Lebens in ihrer ganzen Bedeutung würdig zu schildern. Ich verlange nun vor allem Einzelnen eine Seele für das Gedicht, die als gestaltende Lebenskraft in ihm waltet und die ganze Erscheinungsform desselben bedingt, gerade wie sie in der Natur den organischen Leib für sich bildet, ihre Eigenthümlichkeit in ihm verkörpert. Sie muß das Centrum sein von welchem alle Strahlen ausgehn, um welches alle Besonderheiten kreisen; von einer Idee aus muß der Gang der Handlung, die Wahl und Entwickelung der Charaktere, die Melodie der Gefühle beginnen und geordnet werden, ein Grundgedanke des Werks muß wirklich auch der wirkende Grund für die Gestaltung des Ganzen sein und musikalisch

in einem Grundtone als Stimmungsausdruck erklingen, plastisch in Bildern von Begebenheiten und Persönlichkeiten ausgeprägt werden. Nicht daß der Dichter einen solchen Gedanken in Form des philosophischen Begriffes haben und mit selbstbewußter Reflexion allem Besondern ihn einbilden müßte, aber er muß im Stoffe selbst mit dem glücklichen Griffe des Genius die organisirende Seele erfassen und ihn für deren vollen Ausdruck idealisiren. Das gibt eben Shakspeare's großen Tragödien, das gibt der Antigone, der Iphigenia und dem Faust, dem Wallenstein ihre Weltgiltigkeit, daß hier das Ewigwahre, was Alle erleben, worauf alle menschlichen Verhältnisse beruhen, Gefühle die jede Brust bewegen, in den besondern Ereignissen zur Darstellung kommen, weshalb Jeder sich in ihnen wiederfinden kann, daß das Wesen der bräutlichen, der ehelichen, der kindlichen Liebe, daß das Verhältniß von Gewissen und Rechtsgesetz, von Staat und Familie, von That und Gedanke, von Idealismus und Realismus, daß die innere Lösung der Conflicte und die Reinigung und Befreiung des Selbstbewußtseins zur Darstellung kommen, und daß in jenen Meisterwerken stets eine solche Idee, aber diese auch ganz und als ein Brennpunkt des menschlichen Lebens, als eine schicksalbestimmende Macht in den Charakteren und Ereignissen als Grund, Band und Ziel der Dichtung offenbart wird. Freilich hatte es Cervantes zunächst nur auf eine Satire gegen die Ritterbücher abgesehn, aber indem er seinen Don Quixote ausarbeitete, gab er in ihm das Bild jedes einseitigen Idealismus im Gegensatz zum ebenso einseitigen Verstande gewöhnlicher Daseinsprosa, in humoristischer Auffassung, wie es tragisch im Ernst der Geschichte Schillers Wallenstein, in der phantasievollen Gemüthsinnerlichkeit Goethe's Tasso aufstellen, und dadurch bewies Cervantes den in ihm waltenden Genius, dadurch erhob er sich über die bloße Unterhaltungsliteratur, über die bloße Zeittendenz

in die Region wahrer Kunst und nie alternder Schöpfungen.

Ist nun die Motivirung und Gliederung des Gedichts nach und aus einer Idee und die Führung seines Ganges nach ewigen sittlichen Normen das tiefste Geheimniß und die höchste Weihe der Kunst, so ist ein Zweites dieses daß die Charaktere und Handlungen einander wechselseitig bedingen, daß das Pathos welches die Einzelnen beseelt, mit dem Geiste ihrer Zeit und ihres Volkes zusammenstimme, daß in dessen Weltanschauung wie in dem Grundtone des Werkes auch jeder besondere Gedanke seine Wurzel und seinen Zusammenhang habe. In der Art wie er die oft seltsamen Begebenheiten der italienischen oder andern Novellen, die ihm den Stoff boten, durch die eigenthümliche Anlage seiner Charaktere begründet, ist wiederum Shakspeare der größte Meister; hier findet der Goethe'sche Vers seine Anwendung:

Mährchen noch so wunderbar
Dichterkünste machen's wahr.

Auf der Nachweisung dieses Zusammenhangs beruht das Verdienst von Gervinus' Buch über Shakspeare; die hohe Weisheit der Composition hat Ulrici vorzugsweise ins Auge gefaßt; beider Schriften ergänzen einander. Man darf wohl den Gedanken des Aristoteles hierher ziehn, daß die Poesie philosophischer und gewichtiger als die Geschichtschreibung sei. Der Dichter stellt nach ihm nicht sowohl das Geschehene dar, als dasjenige von dem anzunehmen sei daß es unter gegebenen Bedingungen geschehe; nicht das was zufällig diesen oder jenen Menschen getroffen oder was er gerade gethan, sondern was für Reden oder Handlungen der Wahrscheinlichkeit oder der Nothwendigkeit gemäß von einem bestimmten Charakter sich erwarten lassen. Die Geschichte gibt Ereignisse wie sie in der Zeit aufeinander folgen, die Poesie hebt deren innern Zusammenhang hervor;

hier darf nichts gleichgiltig, zufällig oder bedeutungslos sein, sondern die Thaten offenbaren den Menschen, und der Mensch erfährt die Einwirkung der Verhältnisse auf sein Gemüth, und sie werden ihm zu Motiven seines Willens, zu Bedingungen seines Wirkens. Namentlich soll der Roman, wenn er sich in der Breite des Lebens, in der Schilderung anziehender Situationen, in der reizenden Fülle von Begebenheiten gegefällt, stets wieder zeigen daß die Umstände etwas aus dem Menschen machen, wie dies Goethe im Wilhelm Meister mustergiltig geleistet hat.

Vorzugsweise das Außergewöhnliche und Abnorme bedarf der Motivirung. So steht Shakspeare's Richard III. im Allgemeinen in der wilden Zeit des Bürgerkriegs, und die Schlechtigkeit der Andern, die nichts Besseres verdienen, reicht ihm das Racheschwert; aber der Dichter weist auch noch auf die körperliche Misgestalt hin, wodurch Richard meint daß er unfähig sei Liebe zu erregen, weshalb er er selbst allein sein und die Krone sich aufs Haupt setzen will. So hat Lear, weil er nicht blos geliebt sein, sondern auch scheinen will, selbst die Heuchelei der bösen Töchter erzogen, so ist Edmunds Bastardthum der Grund seiner Empörung gegen die Pietät. Indeß muß sich der Dichter hüten nicht zu viel zu thun, er muß sowohl der Selbstbestimmung, der Willensfreiheit Rechnung tragen, als die wahre Ursache, den Hauptgrund in das rechte Licht setzen, und ihn nicht durch allerlei Nebenumstände und kleine Rücksichten überdecken, so sehr die Treue für die Wirklichkeit, in welcher stets viele Bedingungen zusammenwirken, deren Andeutung verlangt. Wir wollen nicht daß er uns einen verworrenen Knäuel zuwerfe, sondern daß er uns am Ariadnefaden durch das Labyrinth des Erdendaseins leite.

Das Dichtwerk muß im Flusse der Zeit einen bestimmten Augenblick erfassen; es kommt darauf an daß ein solcher gewählt werde welcher besonders zukunftschwanger ist,

in welchem wirklich der Beginn und Ausgangspunkt einer neuen Begebenheit liegt; wie dieser Augenblick selbst geworden, oder die Vorgeschichte seiner Helden rückschauend anzudeuten ist eine weitere Aufgabe, die ein Euripides langweilig durch der Handlung vorgeschobene Prologe löste, während Sophokles es trefflich verstand sowohl in der Exposition als im Gange des Dramas selbst auf die hereinwirkenden Mächte der Vergangenheit hinzuweisen. Die Spanier lieben eine lange epische Erzählung, Shakspeare Goethe, Schiller sind auch hier dramatischer, indem sie mehr durch die Wechselrede eine Sache entwickeln als sie wie ein bereits Fertiges vortragen lassen. Wie in der Natur jede Frucht zugleich auch Samen ist, so kennt die Geschichte wohl Knotenpunkte der Entwickelung, aber keinen Abschluß, und das Ende der einen Begebenheit ist sogleich der Beginn der weitern Entwickelung. Deshalb wird uns der Dichter auch am Ziel seines Werks eine Perspective in die Zukunft eröffnen, wie Shakspeare am Ende von Richard III., von Lear und eigentlich überall, Goethe am Schluß von Hermann und Dorothea, der Dichter des Parcival und der Kudrun. Aber er muß es unserer eigenen Phantasie überlassen die Zukunft weiter auszumalen, unternähme er ihre Schilderung, so würde er der Einheit seines Werkes ein Fremdartiges ansetzen. Nikolaus Lenau schließt seine Albigenser sogar mit „und so weiter" um darzustellen wie die Ereignisse welche er besungen hat, nur ein Act aus dem großen Kampfe der Menschheit seien, der sein Ende noch nicht gefunden hat:

Das Licht vom Himmel läßt sich nicht versprengen,
Noch läßt der Sonnenaufgang sich verhängen
Mit Purpurmänteln oder dunklen Kutten.
Den Albigensern folgen die Hussiten,
Und zahlen blutig heim was jene litten,
Nach Huß und Ziska kommen Luther, Hutten,

Die dreißig Jahre, die Cevennenstreiter,
Die Stürmer der Bastille und so weiter.

Der Dichter wird bei der Ausarbeitung eines umfassenden Werks selber oft von neuen Gedanken überrascht werden, deren Keime er dann nachträglich in das bereits Dargestellte noch einsenkt; je mehr er die Dichtung aus dem eigenen Innern loslöst, desto klarer wird sie ihm selber. So sehr er aus einem bereits gewonnenen Reichthum von Anschauungen sein Werk bildet, es wird kaum fehlen daß er nun doch für einen oder den andern Zug die Wirklichkeit zu Rathe ziehen muß; gleichwie der Maler für ein bereits concipirtes, skizzirtes Bild noch besondere Naturstudien macht, wird auch der Dichter sich von neuem in der Welt umsehn oder die Bücher der Geschichte aufschlagen. So betrachtete sich Schiller das österreichische Militär, den Marktplatz von Eger, die Lanze von der Wallenstein den Todesstoß empfangen, so las er in einer Realencyklopädie über das Technische des Glockengusses, als er bereits mit den Dichtungen beschäftigt war welche diese Studien erfoderten. Wir nehmen es mit Recht mit der Kostümtreue jetzt strenger als sonst. Nachdem sich uns das Verständniß fremder Volksindividualitäten, früherer Jahrhunderte erschlossen hat, muß sich auch der Dichter in den Geist seines Helden versetzen, muß auch er die Vorwelt objectiv darstellen. Das Mittelalter setzte den Helden des Trojanerkriegs den Helm der Ritter auf und lieh ihnen die Gefühle der Minnesänger; wenn nicht der Stoff wie etwa in der Alexandersage der eigenen Sinnes- und Darstellungsweise wahlverwandt war, so gab es Travestieen. Indeß die äußerliche Nachahmung und Wiederholung frommt hier nichts, es muß eine Wiedergeburt der Vergangenheit im eigenen Geiste sein, es muß das Ewigmenschliche der Vorzeit ergriffen und damit unserer Gegenwart nicht ein Fremdes, sondern ein Spiegelbild des eigenen Seins geboten werden. Goethe's Iphi-

genia und Tasso weisen hier den rechten Weg, wie ihn Cornelius und Kaulbach den Malern gezeigt haben.

Die Anzahl wahrer Kunstwerke, schreibt Goethe in Italien, ist leider klein. Sieht man sie aber, so hat man auch nichts zu wünschen als sie recht zu erkennen und dann in Friede hinzufahren. Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt hier zusammen; da ist die Nothwendigkeit, da ist Gott.

Die Bildlichkeit der Rede und der Vers.

Fließend Wasser ist der Gedanke,
Aber durch die Kunst gebannt
In der Form gediegne Schranke
Wird er blitzender Demant.

Emanuel Geibel.

Daß in der Architektur die Säule oder der Spitzbogen eine Bedeutung haben, daß ein bestimmter Gedanke in ihnen zur Erscheinung kommt, leugnet Niemand mehr, vielmehr sucht man nach ihrem Begriff sie anzuwenden. Die Säule ist Trägerin, darum darf sie weder in den Boden noch in das Gebälk eingedrückt erscheinen, sondern sie muß auf einer Basis frei sich erheben und an ihr selber durch das Capitäl einen Abschluß gewinnen, dessen breitere Ausladung sowohl unter der Last hervorquillt, als sie dieser auf einem größern Raume Widerstand leistet. Die Säule soll tragen, darum darf sie nicht dadurch auf sich selber lasten daß sie oben dicker als unten wäre, sondern durch Verjüngung und Schwellung wird sie kühn und mit elastischer Kraft emporstreben. Der Rundbogen entspricht dem Ebenmaß der Horizontal- und Verticalrichtung; indem er zwei tragende Glieder verbindet, führt er das Auge von dem einen in die Höhe und zugleich zum andern wieder herab. Erst der Spitzbogen ist der Ausdruck des Aufsteigens in die Höhe, beide Pfeiler treffen in

einem gemeinsamen Scheitelpunkt zusammen. Der maurische Hufeisenbogen ist raumöffnend, er hält über der Pforte die breiten hohen Wände auseinander. Es ist also unziemlich den Spitzbogen bei einem Lagerhaus anzuwenden, das sein schirmendes Dach auf niedrigen Wänden über eine breite weite Fläche ausdehnen soll, und der Hufeisenbogen als Verbindungsglied der Säulen im Dom zu Corduba droht sie auseinanderzuschnellen.

Daß aber eine poetische Stimmung und Anschauung bald den Reim und bald ein reimloses Versmaß fodert, und daß der männliche oder weibliche Reim, die sapphische oder alkäische Strophe keineswegs gleichgiltig sind, das sollte man endlich auch einsehen und eine bestimmte Form weder in Bausch und Bogen verwerfen, noch ihre willkürliche Anwendung gestatten. Denn im wahren Kunstwerk erwächst die Form aus der Idee und ist deren organische Entfaltung. Wie wundersam stimmt zum Beispiel in Goethe's Braut von Korinth das Versmaß zum Inhalt! Wie contrastiren die langgezogenen ersten Verse mit dem kosenden Getändel der beiden kurzen Zeilen, und wie innig sind sie doch miteinander durch den langen feierlichen Schlußvers zusammengehalten, gerade wie Tod und Leben, wie Grabesschauer und stammelndes Liebesgeflüster in der Ballade sich verweben! Man denke sich einen Augenblick die Bürgschaft oder den Grafen von Habsburg in dieser Goethe'schen Strophe behandelt, und man wird fühlen, daß nur ein Stümper sie für einen andern Stoff nachahmend verwenden könnte.

Seele der Welt, kommst du als Hauch in die Brust des
Menschengeschlechts und gebierst ewigen Wohllaut?
Große Bilder erstehn, und große
Worte beklemmen das Herz!

So singt Platen in der Neujahrsnacht, und das Metrum wird zum Empfindungsausdruck, zur musikalischen Beglei-

tung des Gedankens. Ein Schwanken und Irren, das aber nun das Ziel fest im Auge hat, ein Beben der Erwartung, das sich zu selbstbewußtem Schwung zusammenfaßt, klingt im Tonfall der Sylben, wenn er die Strahlen des Götterlichts anredend fortfährt:

Immer nach euch klimmt' ich empor, und es rollt' mir
Was ich errang wie der Kies unter den Füßen
Weg; ich blicke zurück nicht länger,
Klimme nur weiter empor.

Habt ihr umsonst, Sterne, mich nun an der Vorzeit
Reste geführt, und gestählt Augen und Herz mir?
Lehrt mich größere Schritte, lehrt mich
Einen gewaltigen Gang!

An solch eine Untrennbarkeit von Form und Inhalt denken aber selbst gewiegte Kunstrichter nicht, und doch ist sie das Kennzeichen des Genies und selbst unter den Werken des Genies für dasjenige was der Dichter gemacht hat, und das was in ihm erwachsen ist. So sagt Ruge zu Herwegh: „Edler Freund, nur keine Sonette mehr!" und verwirft das Sonett als eine unnütze Quälerei, als einen Haarbeutel aus der Zopfzeit; in ähnlicher Weise hat neulich Julian Schmidt in einer herben negativen Kritik Platens das Ghasel verdammt. Aber das Ghasel ist der organische Ausdruck einer ganz bestimmten Gefühlsweise. Die persischen Dichter, die seine Form erfanden, waren ganz erfüllt von Einem Gegenstand, Einem Gefühl, und indem ihnen nun alle Dinge ein Bild dieses Einen, einen Anklang an dieses Eine gewährten, wiegte sich ihre Seele in der bunten Fülle der Erscheinungen und reihte dieselben als Perlen zu einer Schnur zusammen; wie Ein Gedanke das Ganze durchdringt und nur variirt wird, so mußte folgerichtig auch Ein Klang, Ein Reim dem Ohr ertönen, oder gerade das bestimmte Wort, auf das es dem Dichter ankommt, neben dem Reim noch wiederholt werden. Platen gibt ein Bild von diesem Charakter der Ghasele:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst sie schwanke hin und her;
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

In Dschelaleddin Rumi's Seele geht der Gedanke der Liebe als Grund und Ziel aller Wesen auf, und er singt:

Tritt an zum Tanz! Wir schweben in dem Reihn der Liebe!
Nimm hin den Becher voll vom Lebenswein der Liebe!

Ich sage dir wie aus dem Thon der Mensch geformt ist:
Weil Gott dem Thone blies den Odem ein der Liebe.

Ich sage dir warum die Himmel immer kreisen:
Weil Gottes Thron sie füllt mit Wiederschein der Liebe.

Ich sage dir warum die Morgenwinde blasen:
Frisch aufzublättern stets den Rosenhain der Liebe.

Ich sage dir warum die Nacht den Schleier umhängt:
Die Welt zu einem Brautzelt einzuweihn der Liebe.

Ich kann die Räthsel alle dir der Schöpfung sagen,
Denn aller Räthsel Lösung ist allein die Liebe.

Oder welch schönen Kranz windet Hafis aus den Blumen der Erinnerung, wenn er sagt:

Weißt du noch, mein süßes Herz, wie alles sich
Hold begeben zwischen dir und mir?

Wie der Liebe Siegelring auf meine Stirn
Drückte schon der erste Blick von dir?

Wie zu schelten deine Lippe rang und doch
Honigküsse träufelten von ihr?

Wie auf uns der stille Blick des Monds geruht,
Und in seinem stillen Blicke wir?

Wie was sich kein gläubiges Gemüthe träumt
Uns die Huld des Himmels schenkte hier?

Und wie dann Hafisens Versreperlenschatz
Tausendfach an Werth gewann und Zier?

Weißt du noch, mein süßes Herz, wie alles sich
Hold begeben zwischen mir und dir?

Allerdings, wo die angedeutete Stimmung fehlt, oder wo der Dichter es nicht versteht das Bedeutende in den Reim zu stellen, da wird diese Form nur zu leerem Geklingel, zu einer hohlen Maske. Platen hat viele Ghaselen verfertigt, aber viele auch gedichtet; man lese Nr. 6, 16, 17, 28, 30, 31, 33, 47, 107, 111 (und zwar in der letztern: Felsen, nicht Füßen), und man frage sich ob eine andere Ausdrucksweise geeigneter gewesen wäre.

Aehnlich ist es mit dem Sonett. Die beiden Vierzeilen drücken etwas Antithetisches aus, Satz und Gegensatz, die sechs Schlußzeilen geben die Auflösung und Versöhnung. Es muß daher auch im Inhalt der beiden ersten Theile etwas Antistrophisches liegen, wenn er der Form gerecht sein soll; ein Bild muß sein Gegenbild, ein Klang sein Echo empfangen, ein Gedanke muß in einer neuen Weise wiederholt werden. Daß aber Satz und Gegensatz zusammengehören prägt sich dadurch ab, daß die äußern und mittlern Reime in beiden Vierzeilen dieselben sind; ein Grundton hält den Unterschied zusammen. Hat der Dichter etwa die Idee daß es zwei Lebenswege gibt, daß der Mensch entweder das Objective nach sich gestaltet, oder es in seine Subjectivität aufnimmt, daß aber überall das Wachsen und Reifen der Seele es ist worauf es ankommt, und daß dies im Glück wie im Unglück geschehen kann, wie soll er dies anders aussprechen als im Sonett?

Ein schönes Loos auf stolz geschwungnem Flügel
Nach eignem Sinn durchs All dahin sich tragen,
Nach eignem Ziel zu lenken seinen Wagen,
Fest in der Hand der Lebensrosse Zügel.

Ein schönes Loos gleich einem blanken Spiegel
Das Bild der Welt mit innigem Behagen
Rein aufzunehmen, ruhig, ohne Klagen,
Wie auch sich löst der Schicksalsbücher Siegel.

Doch ob nach dir du frei die Welt gestaltest,
Ob du nach ihr des Herzens Kelch entfaltest,
Bewahre dir nur zu dir selbst die Treue;

Dann wird der Schmerz auch edle Seelennahrung,
Und quillt aus Leid und That die Offenbarung
Wie innres Wachsthum ewig uns erfreue.

Versuchen wir es darum einmal uns die wichtigsten poetischen Formen klar zu machen, und beginnen wir mit der dichterischen Darstellungsweise im Allgemeinen.

Es ist oft bemerkt worden daß das Epos der bildenden Kunst entspricht und darum Objectivität und Anschaulichkeit verlangt, während die Lyrik das Innenleben der Subjectivität enthüllt und an die Musik sich anschließt; die Poesie geht jedoch von dem sprachlosen Ausdruck des Gefühls zur klaren Gedankenbestimmtheit fort, und andererseits zeichnet sie Gestalten nicht in einem äußern Material, sondern in der Phantasie der Hörer; diese sucht der Dichter so zu stimmen daß die Vision welche vor seiner Seele schwebt, gerade so auch in jener aufsteigt.

Die antike Tragödie stellt ihre plastischen Gruppen in ruhiger Großheit vor das Auge des Zuschauers hin, während der musikbegleitete Gesang des Chors die Stimmungen des Herzens laut werden läßt; und wenn Pindar Apollons und der veilchenlockigen Musen goldene Leyer in melodischen Rhythmen preist, so zeichnet er zugleich die Wirkung ihres Klangs in einem klar entworfenen Gemälde:

Es schläft auf des Zeus Machtstabe der Adler, die schnellhinschwebenden Fittige beid' abgesenkt, der
Vögel Fürst; ihm gießest du nachtblickend Gewölk um des Haupts

Bogen aus, einhüllend verschließt zaubersüß ihm es die Wimper, und schlaftrunken
Wallt sein Rücken weichaufwogend hin
Im Bann ihn umschwingender Töne.

So findet sich ein plastisches und ein musikalisches Element in der Poesie nicht blos das eine durch das Epos, das andere durch die Lyrik vertreten nebeneinander, sondern überall in inniger Verschmelzung verbunden, und es ergibt sich daraus für die Sprache der Dichtkunst die Bildlichkeit der Rede und der Wohlklang des Verses.

Bürger bezeichnet dies als das Werk der Poesie:

Auch das Geistigste mit Tönen
Zu verwandeln in ein Bild.

Herder sieht in Bild und Empfindung den Ursprung der Poesie. „Von außen strömen Bilder in die Seele: die Empfindung prägt ihr Siegel darauf, und sucht sie auszudrücken durch Geberden, Töne und Zeichen. Das ganze Weltall mit seinen Bewegungen und Formen ist für den anschauenden Menschen eine große Bildertafel, auf der alle Gestalten leben. Er stehet in einem Meer lebendiger Wellen und die Lebensquelle in ihm strömt und wirkt jenen entgegen. Was also auf ihn strömet, wie er's empfindet und mit Empfindung bezeichnet, das macht den Genius der Poesie in ihrem Ursprung."

Hamann sah in der Poesie die Ursprache des Menschen. „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseligkeit. Der erste Ausbruch der Schöpfung und der erste Eindruck ihres Geschichtschreibers, die erste Erscheinung und der erste Genuß der Natur vereinigen sich in dem Worte: Es werde Licht! Hiemit fängt sich die Empfindung von der Gegenwart der Dinge an."

Der Dichter veranschaulicht eine allgemeine Idee durch eine besondere Thatsache, einen geistigen Inhalt durch ein sinnenfälliges Bild. Darauf deutet Shakspeare selbstbewußt hin, wenn Theseus im Sommernachtstraum sagt:

Des Dichters Aug' in holdem Wahnsinn rollend
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.

Die poetische Sprache wird also zunächst darin bestehen, daß ein allgemeiner Gedanke durch eine besondere Erscheinungsweise desselben ausgedrückt wird. Um anzudeuten daß König Ludwig nicht blos das Fertige zu schätzen wisse, sondern auch das Werdende, daß er die künftige Vollendung in diesem voraus wahrnehme, sagt Platen:

Du siehst im Marmor keinen Marmor,
Aber ein künftiges Jovisantlitz.

Um auszudrücken daß er das Alte und das Neue sicher und gedeihlich zu verknüpfen wisse:

Ins Wappenschild uralter Sitte
Fügst du die Rosen der jungen Freiheit.

Oder es werden Vorgänge der Natur wie die Thaten persönlicher Lebenskraft aufgefaßt. Um zu sagen daß es tage, läßt Homer die frühgeborne Eos rosenfingrig am Himmel emporsteigen, den Göttern und den Menschen das Licht anzukündigen; bei Shakspeare breitet die Nacht ihren Rabenmantel schützend über die Franzosen, und hemmt so die Verfolgung derselben durch die Engländer.

Debora charakterisirt durch einzelne Züge der äußern Erscheinung die Vornehmen, die Richter, das Volk, wenn sie anhebt:

Die ihr auf schimmernden Eselinnen reitet,
Die ihr auf köstlichen Decken sitzet,
Die ihr zu Fuß die Straßen wandelt,
Sinnt auf ein Lied.

Als die Sonne zum Stierabspannen sich senkte und die Pfade beschatteter wurden, sagt Homer, als die Sichel zu Felde ging, sagt Bürger um eine Tages- oder Jahreszeit zu bezeichnen, sodaß das Bild einer Sache, die während derselben geschieht, vor unsere Seele tritt; ähnlich Firdusi:

Als wolkenwärts der Hähne Schrei sich hob,
Mit Purpur sich der Berge Haupt umwob.

Oder der Tag erhebt bei Firdusi seinen goldenen Schild am Himmelsrand, wie er bei Lenau den Goldpokal der Sonne schwingt. Dabei wird ein Allgemeines der Natur, der Tag, zugleich personificirt, individualisirt, gerade wie bei den Griechen das Geistige, Idealgedachte, z. B. die Liebe, die Jugend, die Ueberredung als Eros, Hebe, Peitho Gestalt gewinnt, oder wie Goethe den Westwind anredet, den er um seine feuchten Schwingen beneidet. Die nordische Mythe läßt Baldur in Liebe zu Nanna entbrennen, als er ihre glänzende Schönheit im Bade schaut: es ist das Licht das die frischbethaute Blüthe sich erschließt und in ihr wiederstrahlt.

Die Sprache ist ursprünglich symbolisch: durch Naturanalogien drückt sie das Geistige aus, und an jedem Wort haftet eine sinnliche Blüthe, jedes Wort ist ein Bild. Aber selbst die Erinnerung daran erlischt bei der steigenden Verstandescultur, und wir müssen dann erst wieder durch das Lexikon erfahren daß Kind das Aufkeimende, See das Wogende bedeutet. Ursprünglich sind unsere logischen Worte: begreifen und schließen, ganz sinnliche Ausdrücke; aber selbst bei abhängig, halsstarrig, hartnäckig gedenken wir kaum der Anschauung die hier zu Grunde liegt. Darum greift die Dichtkunst zum malenden Beiwort um dem verblaßten

Ausdruck wieder sinnliche Frische zu geben, und so ist es kein Pleonasmus für uns, wenn es im Lied heißt:

Morgen da geht's in die wogende See.

Geschieht die Versinnlichung nicht blos durch ein einzelnes Beiwort, sondern gibt der Dichter ein ganzes Naturbild, um in demselben das Ideale wie durch Spiegelung sichtbar zu machen, so entsteht das Gleichniß. Deshalb müssen sich aber auch innere geistige Bezüge zwischen dem Verglichenen kund geben, sodaß das Aeußere wirklich ein Wiederschein des Innern wird und dadurch die Einheit alles Lebens uns einleuchtet und unmittelbar zur Empfindung kommt. So sagt Fingal schön, daß das Gedächtniß vergangener Zeiten in seine Seele komme, wie die Abendsonne noch einmal aus dem Gewölk auf die Haide blicke; oder die Edda:

So schien Schwanhilde
In meinen Sälen,
Wie ein Sonnenstrahl
Die Seele labt.

Der Indier singt zu seiner Geliebten: Wenn du mich ansiehst, bin ich glücklich wie Blumen, wann sie den Thau fühlen. — Karna spricht in Mahabarata:

Nicht prahl' ich wie die Wolke im Herbst, auf deren Ruf kein Regen folgt,
Ich prahle wie die Wolke im Sommer, die unter Donner die Erde netzt.

In einem bretagner Volksliede vergleicht der arme Student seine Geliebte mit dem Maienröslein und sich selber mit der Nachtigall, die im Weißdornzweig ausruhn und schlafen will; da sticht sie der Dorn, daß sie sich auf zum Wipfel schwingt, und auf dem höchsten Zweig ihr holdes Lied anhebt; so treibt auch ihn der Schmerz der Seele zum Gesang.

Der ungarische Dichter Arany sagt in seinem Toldi:

Links da ragt ein magrer Ziehbrunn, und der lange Schwengel dran
Guckt hinein tief in den Brunnen, sieht sich drin das Wasser an;
Einer Riesenschnake gleicht er, ruhig, langgestreckt und still,
Die das Blut der alten Erde recht geheim aussaugen will.

Anders ist es, wenn Sigrun in der Edda beim Wiedersehen ihres Gemahles Helgi ruft:

Nun bin ich froh
Dich wiederzufinden,
Wie die aasgierigen
Habichte Odins,
Wenn sie Leichen wittern
Und warmes Blut,
Oder thautriefend
Den Tag schimmern sehn.

Die Schlußverse wären passend, wenn das Beiwort aasgierig nicht wäre; die Empfindung der Gattin beim Wiedersehen des Gemahls ist eine andere als die der Geier, wenn sie Leichen wittern. Sinnig und zart dagegen ist ein bekanntes Gleichniß bei Ariost ausgeführt:

Die reine Jungfrau gleicht der jungen Rose;
Im Garten auf des Mutterdornes Grün
Läßt sie in ihrem friedlich sichern Loose
Unangetastet Hirt und Heerde blühn;
Ihr huld'gen Erd' und Fluth und Westgekose,
Ihr scheint das thauige Morgenroth zu glühn;
Verliebte Mädchen wünschen, holde Knaben
Zum Schmuck für Brust und Stirne sie zu haben.

Doch hat sie kaum gepflückt sich hingegeben,
Kaum wird sie von dem Mutterbusch entführt,
Wird auch was Erd' und Himmel ihr gegeben,
Gunst, Schönheit, Huld nicht mehr an ihr gespürt;
Die Blüthe, der mehr Sorg' als selbst dem Leben
Und als des Aug's anmuth'gem Glanz gebührt,
Läßt sie die Jungfrau pflücken, schnell verschwunden
Ist was an sie der Andern Herz gebunden.

Homer wendet seine Gleichnisse gern an, wenn er eine Handlung oder ein bestimmtes Glied derselben besonders hervorheben will; in einem Naturvorgange wiederholt erscheint die Sache dann wie ein Allgemeingiltiges; oder wenn der Sturm und Drang der That und der dargestellten Empfindung auch den Affect des Hörers anzuregen und die Stimmung beschaulicher Ruhe und heiterer Betrachtung, die das Epos verlangt, aufzuheben drohte, dann malt er gerade ein Naturbild ausführlich aus, um jener sofort wieder Raum zu geben, und wie im Epos alles Besondere gleich den Blättern der Pflanze ein selbständiges Leben führt, so tritt auch das zur Vergleichung Herangezogene in plastischer Fülle und Abgeschlossenheit auf. Dante hebt dagegen gewöhnlich nur Einen Zug hervor, aber diesen mit meisterhafter Einsicht. Wie lebendig tritt uns z. B. der Dichter Sordello im Fegefeuer vors Auge: „Er redete uns nicht an, er ließ uns vorbeigehen, auf uns blickend wie ein Löwe, der ausruht." — Um uns die Schönheit Parcivals vor die Seele zu zaubern, vergleicht Wolfram von Eschenbach seine Wunden mit rothen Blumen:

Ihm war's von manchem Eisenmal
Wie thauige Rosen angeflogen.

„Ist es Rustem oder ist's die Sonne, die dort aus Morgenwolken bricht?" fragt Firdusi. In der Lyrik ist das Gemüth so vertieft in einen Inhalt oder von ihm so erfüllt, daß es ihn überall erblickt, wie Byron von seiner Geliebten sagt:

And where I ever turned my ey,
She rose, the morningstar of memory.

Alles wird zum Bild der Geliebten, wie dies Goethe im westöstlichen Divan herrlich in dem Lied ausspricht: „In tausend Fernen magst du dich verstecken ꝛc."

Gehäufte Gleichnisse dienen zur Verstärkung; es ist

als ob das Gemüth sich nicht genug thun könne; als ob nichts hinreichte es völlig auszudrücken; wie wenn Klytemnestra bei Aeschylos zum heimkehrenden Agamemnon sagt:

Mit froher Seele kann ich nun aus aller Noth
Siegreich gehoben grüßen dich: der Heerde Hort,
Des Schiffes rettend Ankertau, des hohen Dachs
Grundfester Pfeiler, eines Vaters einzig Kind,
Ein Land dem Schiffer unverhofft emporgetaucht,
Ein blauer Frühlingsmorgen nach dem Wintersturm,
Ein süßer Quellstrom für den durst'gen Wanderer!

Oder ein und derselbe Gegenstand wird durch verschiedene Gleichnisse nach mannichfachen Seiten hervorgehoben, wie sich Haidee über den schlummernden Don Juan beugt:

And she bent over him and he lay beneath
Hush'd as the babe upon its mother's breast,
Droop'd as the willow when no winds can breathe,
Lull'd like the depth of ocean when at rest,
Fair as the crowing rose of the whole wreath,
Soft as the callow cygnet in it's nest.

Im Calderons standhaftem Prinzen zeichnet Fernando's herrliche Rede das Königthum in seiner Würde wie in seiner Herrscherpflicht durch eine ganze Reihe von Naturbildern; im Leben ein Traum schildert Sigismund ausführlich wie unter den Blumen die Rose, unter den Steinen der Diamant, unter den Sternen der Morgenstern, unter den Planeten die Sonne um des Glanzes ihrer Schönheit willen den ersten Rang behaupten, und sagt dann zu Rosaura:

Wenn bei Planeten, Sternen, Blumen, Steinen
Stets nur die Schönsten obenan erscheinen,
Wie kannst du mindrem Schimmer
Dich dienstbar zeigen, und bist dennoch immer
Durch höhrer Anmuth Wonne
Ros' und Demant und Morgenstern und Sonne!

Im Volkslied wird der Dichter gewöhnlich durch einen Gegenstand, in welchem er ein Gleichniß seines Zustandes

erblickt, angeregt, um dem vollen Herzen Luft zu machen und seine Empfindung an jenen anzuknüpfen. So singt die Chinesin:

Die Wasserlilie wächst am See,
Sie steht in Blüthe;
Um einen schönen Mann ist weh
Mir im Gemüthe.

Oder das deutsche Mädchen singt:

Je höher die Glocke, desto schöner das Geläut,
Je ferner der Liebste, desto größer die Freud.

Uhland singt:

O Tannenbaum, o Tannenbaum,
Bist Sommer und Winter grün;
So ist auch meine Liebe,
Die grünet immerhin.

Und Petöfi:

Es zittert der Strauch, weil ein Vogel drauf geflogen,
Es zittert mein Herz, weil Erinnerung eingezogen.

Auch Pindar beginnt sein erstes Olympisches Siegeslied:

Es ist Wasser das Beste; hoch ragt wie brennendes Feuer
Sich in die Nacht erhebt, Gold in dem männerbeglückenden Reichthum;
Aber wenn du, liebes Herz,
Kämpfe strebst zu verkünden,
Blicke vor der Sonne dann
Nicht nach wärmenderem Gestirn, das strahlenhell am Tag in des Luftraumes Oede steht,
Noch erhebe vor Olympia mit Gesang edlern Kampf.

Nach solchen Anfängen ergießt sich dann das Gefühl weiter im Gesang, die Zunge ist dem Dichter nun gelöst, daß er die Geheimnisse seines Herzens verkündigen kann. Einige reizende Lieder will ich noch erwähnen, die ganz in dieser Spiegelung und Deutung des Bildes aufgehen. Das eine ist Mörike's Jägerlied:

Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee,
Wenn er wandelt auf des Berges Höh:
Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,
Schreibt ein Brieflein mir in ferne Land'.

In die Lüfte hoch ein Reiher steigt,
Dahin weder Pfeil noch Kugel fleugt:
Tausendmal so hoch und so geschwind
Die Gedanken treuer Liebe sind.

Die andern sind von Goethe: Nachgefühl (Wenn die Reben wieder blühen) und Wechsel (Auf Kiesel im Bache da lieg' ich wie helle).

In dem Drama kommt es häufig vor, daß Gleichniß und Sache ineinander spielen und keines streng gesondert gehalten wird. Aeschylos sagt:

Fest steht der Entschluß
In meiner Brust Schiffswerften da mit Kiel und Mast.

Derselbe läßt die weissagende Kassandra, nachdem sie vor Agamemnons Hause erst vereinzelte Schreckens- und Schmerzenslaute ausgestoßen, dann also anheben:

Es soll von nun an unter Schleiern nicht hervor
Die Verheißung blicken gleich der neuvermählten Braut;
Ein heller Frühwind wird sie wach, dahinzuwehn
Gen Sonnenaufgang, und es rauscht wie Meeresfluth
Bei dieser Blutschuld erstem Strahl gewaltiger
Empor!

Shakspeare's Richard II. sagt zu Bolingbroke:

Hier, Vetter, greif die Krone;
An dieser Seite meine Hand, die deine dort.
Nun ist die goldne Kron' ein tiefer Brunnen
Mit zweien Eimern, die einander füllen,
Der eine immer tanzend in der Luft,
Der andre unten, ungesehn, voll Thränen.
Der Eimer unten thränenvoll bin ich,
Mein Leiden trink ich und erhöhe dich.

Schillers Don Cäsar antwortet seiner Mutter auf die Frage nach dem Namen seiner Braut:

> Fragt man,
> Woher der Sonne Himmelsfeuer stamme?
> Die alle Welt verklärt, erklärt sich selbst;
> Ihr Licht bezeugt daß sie vom Lichte stamme.
> Ins klare Auge sah ich meiner Braut,
> Ins Herz des Herzens hab' ich ihr geschaut,
> Am reinen Glanz will ich die Perle kennen,
> Doch ihren Namen weiß ich nicht zu nennen.

Dies führt dann zur Metapher, welche Sinn und Bild nicht mehr scheidet, sondern das Bild statt der Sache setzt. So nennt Shakspeare den Schlaf das Bad der sauern Lebensmüh, den Entwirrer des verworrenen Sorgenknäuels; so sagt Wallenstein: „Nacht muß es sein wo Friedlands Sterne strahlen;" so Tasso: „Beschränkt der Rand des Bechers einen Wein, der brausend wallt und schäumend überschwillt?" So sprach Perikles am Grabe vieler in einer Schlacht gefallenen Jünglinge: daß dem Jahr sein Frühling genommen sei.

Die Metapher versinnlicht das Geistige, sie spricht von der Wolke des Grams, vom Sturm des Zorns, vom Lenz der Liebe; sie vergeistigt das Sinnliche und redet von zornigen Fluthen und lachenden Fluren. Diese letztere Weise ist besonders eine Eigenheit Nikolaus Lenau's; z. B.:

> Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
> Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer.

Hier gilt es, daß der Dichter im Bild bleibe, daß er nicht aus dem metaphorischen Ausdruck in den eigentlichen verfalle und etwa das Lebenslicht verkürze, statt ausblase, oder daß er nicht in ein anderes Bild falle, wie jener Tischredner, welcher einen Patrioten als den Mann pries, dessen Mund stets die Einheit Deutschlands im Auge habe. „Nachdem wir an den Rand des Bettelstabes gebracht worden,"

sagte ein Anderer, „müssen wir es machen wie Themistokles, die Schiffe hinter uns verbrennen, und frei ins offene Meer hinaussteuern!" — Solche Verstöße heißen Katachresen. Aber es ist keine Katachrese, wenn Dante in einem finstern Kreis der Hölle sagt daß dort die Sonne schweigt, oder ihn stumm von allem Lichte nennt; denn die Analogie der Empfindung von Luft- und Aetherwellen als Schall und Licht ward früh geahnt, und es ist ein alter Glaube daß das Licht töne, was schon die Memnonsäule andeutet; wir reden von Farbentönen wie von der Färbung eines Tons, und Goethe sagt im Faust:

Tönend wird für Geisterohren
Schon der neue Tag geboren;
Welch Getöse bringt das Licht!

Den Aegyptern ward Alles auf der Stelle fest, und jede Vorstellung erstarrte zu Stein; schien ihnen einen Augenblick die Säule mit dem Capitäl gleich einem Blumenstengel mit seiner Knospe oder Blüthe, so machten sie dieselbe sofort nach diesem Schema ohne zu erwägen wie wenig sich solche Naturform für das Tragen eines lastenden Gebälkes und Daches eignet; ihre Phantasie war architektonisch und plastisch ohne viel Bewegung, die der Hebräer dagegen voll Bewegung, aber in dieser so befangen daß es im forteilenden Flusse der Empfindung nirgends zu recht ruhigem Bestehen kommt, sodaß die Plastik ihnen als eigene Kunst fehlt, und auch ihre Poesie mit intensiver Gewalt wohl einzelne Züge der Dinge lebendig hervorhebt, wie sie gerade das Gefühl verlangt, kein einziges Bild aber zu allseitiger Anschaulichkeit ausmalt, sondern von einem zum andern abspringt. So singt Jesaias von Babels König:

Hinabgebeugt zu den Todten ist dein Stolz,
Herabgestimmt deiner Harfen Siegeston.

Wie bist du gefallen vom Himmel, du schöner Morgenstern,
Bist hin zur Erde geworfen, der Völker niederwarf.

Hier ist im Nachsatz das Bild des Sternes vergessen, und der Mann selbst der die Völker bezwungen hatte, tritt wieder ein, wie er in der vorhergehenden Strophe geschildert war. So weissagt Jesaias vom Messias als einen Zweig aus Isai's Stamm, und fällt sogleich aus dem Bilde wenn er hinzusetzt, daß die Weisheit Gottes auf ihm ruhn, sein Athem in der Furcht des Herrn sein werde. Die Innerlichkeit der Empfindung, die Erregung der Seele treibt ihn von Bild zu Bild, es kommt ihm nicht auf eine äußere Veranschaulichung, sondern auf die scharfe Ausprägung des Gedankens als solchen an. Man vergleiche hierzu Tiecks feine Bemerkungen über Makbeths Monolog vor Dunkans Ermordung: Die Unruhe der Leidenschaft wird eben dadurch in der Rede selbst abgespiegelt daß ein Bild das andere verdrängt, eins in das andere übergeht, und so das Gemüth sich in sich selbst verwirrt. Bei ruhigen Schilderungen verlangt aber auch die üppige Bilderfülle und Bilderpracht der Orientalen daß der Dichter das einmal Begonnene festhält und mit Entsprechendem verbindet. Kommt der Tag als goldmähniger Morgenlöwe, dann ist die Nacht die dunkelaugige Gazelle, die vor ihm flieht; sind Locken Wolken, so glänzt das Auge zwischen ihnen gleich dem Mond, und ist das Gesicht der Tag, so glänzt es aus der Nacht der Locken. Wenn im arabischen Hohen Lied der Liebe Ibn Ol Faridh singt:

Mich tränkt mit Liebeswein des vollen Auges Hand,

um die Sonnenstrahlen zu bezeichnen, deren Wärme er genießt, so ist die Sonne als des Tages Auge ein schönes Bild, aber es ist mit Unverträglichem zusammengejocht.

Wie schön bleibt dagegen Goethe im Bilde, wenn er im zweiten Theile des Faust von der badenden Leda sagt:

Sie setzt den Fuß in das durchsichtige Helle,
Des edlen Körpers holde Lebensflamme
Kühlt sich im schmiegsamen Krystall der Welle.

Der Dichter will mit dem Bilde zugleich die Anschauung erfüllen, das Gemüth beleben; er wird also widerwärtige Vorstellungen nicht erregen, wenn er nicht unsern Abscheu wachrufen will, sondern vielmehr stets das Bild der Stimmung der Seele entsprechen lassen. Wenn Furius im Ernst sagt daß Jupiter die Alpen mit grauem Schnee bespucke, so wendet dies Horaz mit Recht satirisch gegen ihn und schreibt Furius statt Jupiter:

Furius hibernas cana nive conspuit alpes.

Ich erinnere hierbei an eine schöne Stelle in Yoriks empfindsamer Reise; Sterne erzählt von Paris: „Als der Barbier kam, verschmähte er schlechterdings mit meinen Locken etwas zu thun zu haben; sie waren über oder unter seiner Kunst, ich hatte nichts zu thun als eine Perücke von ihm selbst zu nehmen. — Aber ich fürchte, Freund, sie wird nicht Stand halten. — Sie mögen sie, antwortete er, in den Ocean tauchen, und sie wird stehen. — Da dachte ich: auf welch hoher Stufe steht doch Alles in dieser Stadt! Der höchste Flug der Ideen eines englischen Perückenmachers hätte sich nicht weiter erhoben als zu: Taucht sie in einen Eimer Wasser. Welcher Unterschied! Es ist wie zwischen Zeit und Ewigkeit. Aber der französische Ausdruck nimmt den Mund voller als sein Gehalt ist, seine Größe beruht mehr im Wort als in der Sache. Ohne Zweifel der Ocean erfüllt das Gemüth mit weitausgreifenden Vorstellungen, aber Paris ist so weit im Binnenland daß ich nicht gleich Extrapost nehmen kann auf hundert Stunden Wegs um die Probe zu machen, und so meinte der pariser Friseur eigentlich nichts. Ein Eimer Wasser neben das tiefe große Weltmeer gestellt macht freilich eine traurige Figur in der Sprache, aber er hat einen Vortheil, er ist in der nächsten Küche, und man kann in einem Augenblick ohne große Mühe die Locke erproben."

In der Ueberhäufung mit Bildern und Gleichnissen hebt eins den Eindruck des andern auf, oder das Ganze wird in verschnörkelten Zierrath aufgelöst, wie im Rococostyl; Shakspeare läßt ihn durch Falstaff verspotten in der parodirenden Rede, die dieser im Namen des Königs an Prinz Heinrich hält: „Wiewohl die Kamille je mehr sie getreten wird um so schneller wächst, so wird doch die Jugend je mehr man sie verschwendet um so schneller abgenutzt. Soll die glorreiche Sonne des Himmels ein Schulschwänzer werden und Brombeeren naschen? Eine nicht aufzuwerfende Frage. Soll der Sohn Englands ein Dieb werden und Beutel schneiden? Eine wohl aufzuwerfende Frage." Wolfram von Eschenbach meint seine Eingangsbetrachtung werde an dem Sinn der Menge vorbeihuschen wie ein schellentragender Hase, und diesen unglücklichen Hasen schießt dann Gottfried von Straßburg, wenn er im Tristan den Tanz mit den Hasen auf der Worthaide verschmäht.

Das Wort als Klang wird musikalisch behandelt im Vers. Wie das Kunstwerk von Einer Grundstimmung getragen wird, wie Eine Idee es beseelt, so verbreitet sich auch ein einheitliches Gesetz über die ganze Bewegung der Sprache und führt zu einem beständigen Rhythmus, der alles Mannichfaltige in sich hegt und gleich dem gemeinsamen Licht, der gemeinsamen Luft alle Gestalten umfließt. Ferner kommt durch den Vers die äußere Erscheinung des Gedichts zu der Geschlossenheit und gediegenen Bestimmtheit welche die Kunst verlangt, jedes Wort erhält seine unverrückbare Stelle, und es gilt nicht mehr für sich, sondern durch seine Stellung und Bedeutung im Ganzen, gerade wie die einzelnen Striche und Punkte in dem Umriß eines Bildes; die Sylben schließen sich nach einem vorgeschriebenen Gang aneinander, und es bleibt nichts Gleichgiltiges, Müßiges, Unbeachtetes, sondern alles wirkt zum Ganzen.

Musikalisch gliedern sich die Sylben gleich den Tönen:

zunächst als Längen und Kürzen, und die Dauer des Verweilens auf ihnen wird bestimmt entweder durch den Accent, durch den Nachdruck, welchen man auf das inhaltlich Bedeutende legt, oder durch die Zeit, welche man physisch auf ihre Aussprache verwenden muß, das heißt das Zusammentreffen mehrerer Consonanten, die Position, fodert da ein längeres Verweilen, bildet auch da eine Länge, wo dem Sinne nach die Rede rasch vorübereilen würde. Dieses mehr äußerliche Princip hat die griechische und lateinische, jenes mehr innerliche die deutsche Poesie durchgeführt; wir messen eigentlich nicht, sondern wir wägen die Sylben, und unsere ursprüngliche Dichtung weiß auch nichts von Längen und Kürzen, sondern von Hebungen und Senkungen. Die Hebung oder die Länge ist das Bedeutende und Charakterisirende im Vers; bewegt er sich zu ihr hin, so haben wir eine aufsteigende, geht er von ihr aus, eine absinkende Weise des Tonfalls, den Jambus oder Trochäus, ◡– oder –◡; zwei Kürzen vor der Länge, zwei Kürzen hinter derselben verstärken oder beschleunigen diese Bewegung im Anapäst (◡◡–) und Dactylus (–◡◡). Der Jambus ist darum der Vers des Strebens, des Drangs nach einem Ziel, der Vers der That, des Dramas; der trochäische Charakter im Wechsel zwischen dem ruhigen Spondäus und flüchtigen Dactylus ist beschaulicher Art und eignet sich darum vorzugsweise für die Poesie der Anschauung, für das Epos. Die Griechen haben aus sechs aufsteigenden oder sechs absinkenden Versfüßen ihren dramatischen und epischen Vers gebildet.

Das tactmäßige Zusammentreffen der Wortenden mit den einzelnen Versenden würde leiermäßig werden:

> Ich ging einmal geschwind allein ins Feld hinaus,

oder:

> Viele Sterbliche folgen ihren sinnlichen Lüsten.

Darum schlingt man durch die Worte die verschiedenen einzelnen Jamben und Dactylen ineinander und scheidet dann wieder dieselben dadurch daß ein Wortende, ja ein Ruhepunkt der Rede mitten in den Vers hineinfällt. So entsteht ein Kampf zweier Principien, der Wort- und Versfüße, und die Cäsur zeigt diesen Kampf auf der Spitze, während am Ende die Auflösung und das Zusammentreffen von beiden erfolgt. So gewinnen wir Mannichfaltigkeit der Bewegung im Vers, ein Auf- und Abwogen im Hexameter wie im jambischen Trimeter. Der erste Vers der Ilias zum Beispiel hat das Schema:

—⏑⏑ —⏑⏑ —— —⏑⏑ —⏑⏑ ——.

aber nach den Wortenden ändert sich sein Gang auf folgende Weise:

–́⏑ ⏑–́⏑ ⏑–́ ––́⏑⏑–́ ⏑⏑–́⏑.

das heißt ein Absinken, dann ein Versuch zum Aufschwung, der aber wieder fällt, dann ein Jambus, der sich auf der Höhe hält, indem er auf einen Ruhepunkt trifft, eine Erhebung zum Choriamb, in dem die absinkende Bewegung des Dactylus sich wieder zur ursprünglichen Höhe emporarbeitet, und endlich noch ein flüchtiges Emporeilen vor der Ruhe und Senkung des Ausgangs:

Μῆνιν ἄειδε θεά Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.

In den Homerischen Hexametern ist ein herrliches Ineinanderwogen und Verschmelzen der streitenden Elemente, während dieselben bei Virgil scharf aufeinander prallen und oft wahrhaft sich abstoßen. Der Virgilische Vers gleicht einem Fluß der sich an Klippen bricht, während der Homerische sein Bild am Wellenschlage des Meeres hat; jener ist ein Roß das der geharnischte Reiter zugleich spornt und zügelnd zusammenfaßt, dieser ein Roß das mit wallender Mähne frei nach eigener Lust über die Haide sprengt.

Die Cäsur im Jambus gibt der zweiten Vershälfte das trochäische Gepräge:

◡—◡—◡ —◡—◡—◡—

Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da. —

Sein oder Nichtsein das ist hier die Frage.

Die Stimme steigt bis zur zweiten Hebung und senkt sich von da bis zum Ende, wo sie in kraftvollem Schluß sich zusammenfaßt, wie im alten Trimeter, oder in weiterer Erwartung verklingt, wie in unserm Fünffüßler mit der Nachschlagsylbe. Die Länge allein schließt ab, während die Kürze ins Unbestimmte hinaustönt. „Heinrich! Heinrich!“ verhallt der erste Theil des Faust; „das Ewigweibliche zieht uns hinan!“ da findet der zweite Theil Frieden und Ruhe. Wir verlassen den Tasso mit einem ungewissen Blick in die Ferne und in die Zukunft, und der letzte Vers hat den weiblichen Ausgang:

So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Die Iphigenia schließt in reiner Befriedigung mit dem kraftvollen Klang: Lebt wohl!

Durch die Cäsuren erreicht die Poesie ein Aehnliches wie die Musik durch Verschleierung des Tactes, wenn die Noten auf welche dieser den Nachdruck legt, für den Fortgang der Melodie minder bedeutend sind als andere die an zweiter oder dritter Stelle stehn; die Gleichförmigkeit des Zeitmaßes in seiner Wiederkehr und die dem Gang unserer Gefühle entsprechende Tonfolge sind beide vorhanden, aber indem sie häufig nicht zusammentreffen, spannen sie zugleich, obwohl sie für sich befriedigen, das Gemüth auf eine Lösung ihres Unterschiedes, es ist wie wenn der Septimenaccord auf der Basis des einträchtigen Zusammenklangs noch eine minder harmonische Note mitertönen läßt und dadurch die Sehnsucht nach der vollen Harmonie erweckt, zu der er

hinleitet. Töne und Worte schließen sich nach eigenem Sinn aneinander um Gefühl und Gedanken kund zu thun, aber gleich dem Gesetz des allgemeinen Schicksals regelt der Tact ihren Rhythmus, und das Spiel ihrer Freiheit schlingt sich um und durch dasselbe hin, den Widerstreit am Ende zu voller Uebereinstimmung versöhnend, wenn der ganze Vers dann zugleich einen Gedanken oder ein Bild abgeschlossen ausspricht. So räth Peleus dem Achilleus:

Immer der Erste zu sein und vorzustreben den Andern;

so sagt Goethe:

Das Einfachschöne wird der Kenner loben,
Verziertes aber sagt der Menge zu;

so Schiller:

Die Weltgeschichte ist das Weltgericht;

oder Sophokles:

Sobald der Tag mit weißen Rossen glänzend naht.

Aber selbst dies würde ermüden, wenn nicht häufig auch der Gedanke aus einem Vers in den andern sich fortsetzte, innerhalb des zweiten dann sein Ziel fände, und in der Mitte oder gegen das Ende des Verses nun ein neuer Inhalt begönne und sich weiter entwickelte. Auf diese Art wiederholt sich dann in Versgruppen die freie Schönheit des einzelnen Verses.

Ein Weiteres ist nun die Verbindung mehrerer verschiedener Verse zu einer Strophe. Wir betrachten zuerst das elegische Distichon, welches Schiller treffend bezeichnet:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Die zweite Zeile als Hexameter würde heißen:

Im Pentameter drauf da fällt sie melodisch herunter.

Da aber nach der männlichen Cäsur in der Mitte des Verses die nun erwartete accentlose Länge, die zu dem folgenden Theil hinanstreben und ihm eine aufwärtsgehende Richtung geben würde, ganz ausfällt und durch eine Pause ersetzt wird, so gewinnt die zweite Vershälfte den abwärts gewandten Gang, und der Vers findet dadurch Ruhe daß er die letzte Kürze abwirft und mit einer betonten Länge befriedigend schließt.

Das sapphische Versmaß drückt eine innere Beseligung, eine heiter bewegte Seelenstimmung aus; es ist beschaulicher Art, der ruhige Fluß der Trochäen wird einmal durch den Dactylus beschleunigt, und tritt im Dactylus eine Cäsur ein, was aber nicht nöthig ist, so gewinnt die zweite Vershälfte für einen Augenblick eine jambische Färbung, die aber durch die Senkung in der Kürze am Ende gemildert wird. Horaz hat durch die stehende männliche Cäsur den sanften Gang des Verses zerrissen und durch die vielen Spondäen statt der Trochäen denselben schwerfällig gemacht, auch seine Weise für die Darstellung von Dingen angewendet, die mit der in ihm ausgeprägten Stimmung gar nicht harmoniren. Es paßt für die Ode: Integer vitae, aber für die Schilderung Pindarischen Hymnenschwungs oder für ein Ueberschwemmungsgemälde ist es ungeeignet. Anders ist es mit folgendem Naturbild:

Warmes Purpurlicht aus der Himmelsbläue
Schimmernd im metallenen Meeresspiegel
Wiegt sich auf verhallenden Glockentönen:
Ave Maria!

Die alkäische Strophe ist ein stürmisches Auf- und Abwogen; zwei Jamben mit einer Nachschlagsylbe steigen empor, zwei Dactylen senken den Ton wieder herab: dies wiederholt sich, dann verdoppelt sich im dritten Vers das Anstreben, um im vierten einem ebenfalls verdoppelten, erst

dactylisch raschen, dann trochäisch langsamen Abschwung Raum zu geben: der dritte und vierte Vers sind also eine Erweiterung der ersten und zweiten Hälfte des ersten; das Schema ist bekanntlich das folgende:

⏑–⏑´–⏑ ´–⏑⏑–⏑⏓
⏑–⏑´–⏑ ´–⏑⏑–⏑⏓
⏑–⏑´–⏑–⏑″–⏑ ⏓
″–⏑⏑–⏑⏑´–⏑–⏑.

Da die Schlußsylbe des ersten und zweiten Verses auch eine Länge sein kann, oder auch als Kürze im Unterschied von der vorletzten Sylbe einen halben Accent hat, so hemmt sie den absinkenden Gang, indem sie sich gegen denselben stemmt, und gibt dem Verse seinen Halt.

Das Metrum war also ganz geeignet für die gewaltigen Gefühlsausbrüche des Dichters, der es erfand; es bot sich dem musikalischen Sinne seines Genius dar, wenn er das im Sturm der Revolution auf dem brausenden Meer auf- und abgeschleuderte Staatsschiff in seinem Gesang begrüßte. Sehr gut wendet es auch Klopstock an in einer Ode an den Erlöser, die also beginnt:

Der Seraph stammelt und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn; wer bin ich,
Daß ich mich auch in den Jubel dränge?

Treten zwischen zwei Längen eine oder mehrere Kürzen (´–⏑´– oder ´–⏑⏑´–), so erhebt sich der Ton selbst wieder auf die Höhe seines Ausgangspunktes, der Vers schwingt sich wie im Tanze um sich selbst herum, und der Tanz der Glykoneen oder des äolischen Versmaßes eignet sich darum für den Ausdruck heiterer Bewegung und frischer Lebenslust.

–⏑´–⏑⏑´– ´–⏑⏑´–⏑–
–⏑´–⏑⏑´– ´–⏑⏑´–⏑–
–⏑´–⏑⏑–⏑
–⏑´–⏑⏑´–⏑–.

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren zerstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Mannichfaltiger und großartiger sind Pindars Maße. Er bildet Reihen von Dactylen, Jamben oder Trochäen, und gibt den letztern den leichtern oder schwerern Gang indem er sie entweder rein erhält oder mit Spondäen vertauscht; er zügelt in den erhabenen dorischen Hymnen den Schwung und raschen Flug der Dactylen und Choriamben durch solche ruhig gewichtige mit ihnen wechselnde Spondäen, oder gibt der lydischen Weise die schnelle dactylische Bewegung und durch den sich um sich selbst schwingenden Kreticus und durch Trochäen eine leichthinfließende Grazie, „im holden Glück schwebende Reigen führend," wie er selber sagt im Gesang an die Charitinnen, deren erste Strophe ich nachzubilden versuche:

Auf rosseprangender Flur, am Wogenschlage
Unseres Sees Kephisos heimisch,
Herrschende Charitinnen, liederumklungne,
Die im Orchomenos Wächterinnen ahnenberühmten Volks ihr seid,
Hört des Gebetes Ruf! Denn von euch kommet ein jegliches
Liebliches und Süßes, das Sterblichem wird,
Wenn er ein schöner, ein weiser, herrlicher Mann blüht; auch die Götter,
Ihr Holdseligen, führet ihr
Stets zum erfreuenden Mahl, stets zum Reigen; jedes Werk ordnet und schmückt
Im Himmel ihr und stellt hin zu dem goldbogenbewehreten
Pythischen Apollon euren Thron,
Fromm des olymp'schen Vaters ew'ge Herrschermacht verehrend.

Beispiele des dorischen Gangs enthalten die schon mitgetheilten und einige bald zu berührende Stellen.

Pindar wiederholt das Metrum der Strophe in der Antistrophe, und fügt ihr in verwandtem Ton eine Epode als Abschluß hinzu; wir haben hier in Satz, Gegensatz und

Vermittelung die schon oben bei der Betrachtung des Sonetts erwähnte Dreigliedrigkeit, die von der griechischen wie von der mittelalterlich deutschen Lyrik in unbewußter Uebereinstimmung angewandt, auch von Goethe mit unbewußter Zweckmäßigkeit vielfach bewahrt wurde. Was Pindar nämlich und die Tragiker in dem Gebäude von Strophe, Antistrophe und Epode erreichen, die Verbindung zweier gleichen und eines dritten ihnen ungleichen Bestandstückes, das erzielen Alkäos so gut wie Walther von der Vogelweide, deutsche Volkslieder so gut wie Petrarkische Canzonen innerhalb einer Strophe, die dann regelmäßig wiederkehrt. Die gleichen Theile heißen in Deutschland Stollen, der ungleiche heißt Abgesang; die Meistersänger haben diese wieder zu großen Einzelstrophen erweitert. In der alkäischen Strophe sind die beiden ersten Zeilen einander gleich, die zweite also die Wiederholung der ersten; die dritte und vierte gehören zusammen, sie sind die gesteigerte Entwickelung jener beiden. Schon daraus daß bei den Alten hie und da ein Wort aus der dritten Zeile der sapphischen Strophe in die vierte hinüberreicht, ist die Zusammengehörigkeit beider als eines andern dritten zu den gleichen beiden ersten Versen auch hier ersichtlich. Jakob Grimm, der in der Abhandlung über den deutschen Meistergesang dies Gesetz der Dreigliedrigkeit im Bau der Minnelieder entdeckte, hat dieselbe schön durch ein Kleeblatt symbolisirt und daran erinnert, wie die Bildung eines Ganzen meistens sich durch einen ungleichen Theil vollendet, oder wie der Schlußstein im Gewölbe eine ungleiche Zahl macht. Im folgenden Volkslied bestehn die Stollen jedesmal aus zwei Zeilen, der Abgesang hat deren drei:

Wo zwei treue Freunde sind
  die einander kennen,
Sonn' und Mond begegnen sich,
  ehe die sich trennen;

Doch viel größer ist der Schmerz,
wenn ein treuverliebtes Herz
in die Fremde ziehet.

In Goethe's Gott und die Bajadere bestehn die beiden ersten Theile aus vier trochäischen Versen, der dritte Theil hat drei dactylische Verse mit Vorschlägen, und es ist sinnig und feingefühlt daß hier wie in der Braut von Korinth die Schlußzeile durch den Reim an die Stollen geknüpft ist.

Durch den Rhythmus drückt endlich der Dichter nicht blos die Stimmung seiner Seele und das gehemmtere oder beschleunigtere Auf- und Abwogen seiner Gefühle aus, sondern er vermag auch durch den Klang der Worte und durch den Tonfall der Sylben in nachahmender Weise das Bild, welches er zeichnet, musikalisch abzuschatten. Die Araber sagen die beste Beschreibung sei die in welcher das Ohr zum Auge umgewandelt wird. Von Alters her citirt man den Vers der Odyssee, welcher den herabrollenden Stein des Sisyphos schildert:

ἀποστέψασκε κραταιΐς
αὖτις· ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής.

Voß bringt fremde Elemente überladend hinzu:

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.

Einfacher malt Schlegels treuere Uebersetzung die schnelle Bewegung:

Wieder zur Ebene rollte der frech sich empörende Steinblock.

Aber es fehlt das Hüpfende, das in den griechischen Amphibrachen (⏑–⏑) ἔπειτα πέδονδε liegt, an die dann das rasche Auslaufen des Steins in dem dactylischen κυλίνδετο sich anschließt, was Voß und Schlegel übersahen. Wiedasch übersetzt:

Mit Gewalt dann schlug ihm die Last um,
Und zu dem Grunde hinunter entrollt' ihm der tückische Felsblock.

Ich wage eine vierte Nachbildung:

Wieder zum Grunde hinunter entrollete tückisch der Felsblock.

Aus Aeschylos und Pindar geben wir einige Beispiele. Minckwitz übersetzt vortrefflich einen Chorgesang der Perser:

Es verhing Moira den Persern, die hochwaltende Lenkerin, urzeitliche
Satzung:
Sich an burgschleifendem Krieg stets
Und an roßtobendem Schlachttanz zu erfreun und an stolzer Städte Fall.

Es erhob muthig das Auge sich auch, trauend dem leichten Geflecht
schwankenden Tauwerks,
Und dem volktragenden Brettschiff,
Zu des weitbahnigen sturmwallenden Meeres umschäumtem Wogenhain.

Da tritt namentlich am Schluß das weite rauschende Weltmeer lebendig vor unsere Seele.

Vom Ausbruch des Aetna heißt es bei Pindar nach Thiersch:

Dann trägt bei der Nacht Umdunkelung
Entschleuderte Felsen die rothe Flamme weit auf der Meerfluth Ebnen
hinaus mit Gekrach.

Von der Geburt der Pallas:

Einst da durch Hephästos' Anschlag
Unter dem ehernen Beile sich von des Zeus Haupt stürmend Athene
erhob,
Und im Aufschwunge des Schlachtengeschreis Machtruf begann;
Uranos bebt schauernd ihr sammt Mutter Gäa.

Gleich trefflich gibt Thiersch eine dritte Stelle wieder:

Enikeus wie er die Hand kreiste mit dem Stein, schleudert' er den Wurf
jenseit allen und lautes Getös
Entbrannt' unter dem Gewühl; aber sanft
Umfing des Monds holder Blick
Mit Glanz füllend die Abendflur.

Hieran schließe sich eine Stelle aus Platens Hymnen. Er

preist die heilige Laute des Orpheus, welche Wolf und Leuen besänftigt, und fährt dann fort:

Auf dem Zweig saß ruhig der Aar, und die Ceder
Beugte voll Sehnsucht zu dem Sänger herab
Ihr im Luftraum schwelgendes Haupt,
Während seinem Ton sich sanft aufblätterten bebende Rosen.

Dante malt sein erschrecktes Niederstürzen in der Hölle:

E caddi come corpo morto cade.

Eine Klopstock'sche Ode schließt:

Immer steigender hebst, Woge, du dich!
Ach die letzte, letzte bist du! Das Schiff geht unter,
Und den Todtengesang heult dumpf fort
Auf dem großen immer offenen Grabe der Sturm.

In der Ode die den Eislauf besingt sehen wir wie wechselnd die Füße im Schwung kraftvoll ausgreifen und dann zusammenkommen um ruhig dahinzugleiten.

Wir haben in unserer Sprache durchweg die logische Betonung; da wo die Wurzel und Stammsylbe des Worts den Gedanken ursprünglich bezeichnet, liegt auch der Accent unserer Aussprache; über die Nebenbeziehungen gehen wir rascher weg, können aber auch sie accentuiren, wenn wir sie aus besonderer Rücksicht hervorheben wollen; vom geistigen Gehalt hängt einzig die Betonung ab, im Verse wie in der Prosa, der Vers ordnet nur den Wechsel der dem Sinne nach accentuirten und nicht accentuirten Sylben zu kunstvollem Rhythmus. Anders war es im Griechischen der Fall; dort finden wir eine andere Betonungsweise in der Poesie als in der Prosa, die Dichtkunst kehrt sich nicht an die Aussprachweise des gewöhnlichen Lebens, sondern unterscheidet lange und kurze Sylben im Verhältniß von 1 : 2, je nachdem der Vocal gedehnt oder geschärft ausgesprochen wird, und das Zusammentreffen von Consonanten am Ende

und Anfang zweier Sylben macht die erste auch lang, weil dadurch einige Zeit vor dem Hörbarwerden des zweiten Vocals durch die Bildung der Consonantlaute in Anspruch genommen wird. So viel ich weiß hat Max Rieger in der Darstellung der mittelhochdeutschen Verskunst des Volksepos, die der Kudrun von Plönnies angefügt ist, dies Räthsel zuerst völlig gelöst.

Rieger sagt: „Je näher eine Sprache ihrem Ursprunge steht, je durchsichtiger ihre unzerrüttete Formenbildung ist, je klarer überall lautlicher Stoff und Bedeutung der Wurzeln gefühlt wird, je lebhafter bei Bezeichnung eines Begriffs durch ein Wort Verstand und Einbildungskraft arbeiten, desto zwingender, so sollte man denken, muß die Naturnothwendigkeit der logischen Betonung sich äußern. Auch hat sich diese in zahlreichen einfachen Begriffswörtern und Flexionen des Griechischen jeder Zeit erhalten; aber das musikalisch-phonetische Bedürfniß steht in dieser Sprache, soweit wir ihre Entwickelung überschauen können, im Widerspruche zu der logischen Betonung, und hat ein Gesetz hervorgerufen, das dieser eine unübersteigliche Schranke entgegenschiebt, das Gesetz wonach der Hochton eines Wortes nicht weiter als um zwei Sylben von der letzten entfernt sein darf. Die Ursache dieser Beschränkung ist leicht einzusehn. Die der hochbetonten Sylbe eines Worts nachfolgenden Sylben werden nämlich nicht in der Art ihr untergeordnet daß sie untereinander an Tonstärke gleich sind, sondern unter ihnen selbst ist der Ton wieder abgestuft. Denn die Betonung, durch welche allein eine innere Verbindung der einzelnen Sylben zur Rede hervorgebracht wird, ist ein so tiefes und dringendes Bedürfniß unserer Rede, daß wir nur mit Mühe zwei aufeinanderfolgende Sylben in derselben Tonstärke aussprechen können; wer natürlich und unbefangen ausspricht, wird immer die eine der andern unterordnen. In Wanderer sind die beiden letzten Sylben der hoch-

betonten ersten untergeordnet, aber man hört sehr deutlich wie auch unter ihnen der dritte ein Uebergewicht über die zweite hat. Das Wort hat also zwei Tonstufen: Wan[1]de-rer[2]. In ver-viel[1]-fäl[2]-ti[3]gen unterscheidet man drei Tonstufen über den unbetonten Sylben. Je mehr Tonstufen aber dem Hochtone folgen, desto kräftiger muß dieser hervorgehoben werden um seine Geltung zu behaupten; in A[1]bend-däm[2]me-rung[3] bedarf es eines ungleich größern Kraftaufwandes als in Abend. Das zartere griechische Ohr fühlte sich in solchen Fällen, die bei der Menge vielsylbiger Wörter sehr häufig waren, durch das Gewaltsame der Betonung beleidigt, wie wenn in νε[1]φε[2]λη[3]γερε[4]τα die höchste Tonstufe über drei andere zu erheben war. Durch diesen Uebelstand bewogen schob man den Hochton soweit vor daß sein Uebergewicht auch am Schlusse des Worts noch mit Bequemlichkeit merkbar gemacht werden konnte. So wird in λαμ[1]βα[2]νο-μεν[3] der logische Hochton der Stammsylbe der Schwierigkeit ihm zwei Tonstufen unterzuordnen aufgeopfert, und die zweite Sylbe hochbetont, die nur eine folgende Tonstufe zu überwiegen hat: λαμβάνομεν. Diese Fähigkeit aber ihren Ton bis ans Ende des Worts wirken zu lassen und dadurch seinen Hochton zu bilden ward auch höchstens noch der drittletzten Sylbe zugestanden, und auch dieser nur wenn die letzte kurz ist; ist dieselbe lang, so hätte ihr Ton zu vielen materiellen Nachdruck um einen Hochton auf der drittletzten Sylbe nicht zu übertäuben. Die asiatischen Aeoler nun hielten, soweit dies Gesetz es erlaubte, an der logischen Betonung fest; in den übrigen Dialekten gewann dagegen eine förmliche Neigung den Hochton nach dem Ende des Worts vorzuschieben, großen Einfluß. Hatte ein musikalisches Bedürfniß einen so großen Sieg über die logische Betonung, so konnte diese begreiflicherweise um so leichter

einem bloßen musikalischen Reize aufgeopfert werden. Denn nur ein solcher, der Reiz eines lebhaften andringenden Rhythmus, konnte bewirken daß statt der logischen Betonung ἄγαϑος, κάκος, die sich bei den asiatischen Aeolern erhielt, ἀγαϑός, κακός üblich ward."

Eine Ausnahme im Deutschen, lebéndig statt lébendig, zeigt uns im Beispiel was bei den Griechen Regel geworden ist; ich möchte dem Grunde der leichtern Aussprache und des größern Wohlklangs, den Rieger anführt, indeß doch noch einen logischen anreihen. Die mannichfaltigen Beziehungen des Geschlechts, des Casus, der Zahl, der Lage, der Zeit geben wir durch Artikel, Präpositionen, Hülfszeitwörter, während die Griechen sie alle in der Flexion der Endung des Wortes anhängen. Wir sagen: Wir beide möchten geliebt worden sein; der Grieche hängt an den Stamm φιλ alle diese Bestimmungen an und sagt: φιληδειήτην; da wird es schon nöthig die Endungen, in denen sich das alles ausprägt, nicht zu verschlucken, sondern zu betonen, und der Hochton, den man ihnen anfangs wohl nur dann gab wenn gerade die Zahl, das Geschlecht, die Zeit besonders hervorgehoben werden sollte, ward um der Deutlichkeit der Rede willen allmälig stehend für sie.

Hatten nun die Griechen einmal aus musikalischer Rücksicht den Hochton des Worts verlegt, und wurden statt der Stammsylbe Endungen und Nebensylben betont, so war der Schritt leicht, dies Gesetz des Wohlklangs und der Aussprache in der Poesie völlig und streng durchzuführen, und die Sylben bei welchen die Aussprache länger verweilen muß, zu denen über welche sie kürzer dahingleitet, in ein regelmäßiges Verhältniß des Zeitmaßes zu stellen und zwei Kürzen einer Länge gleich zu achten, im Vers aber das Quantitätsprincip ausschließlich herrschen zu lassen. Eἰ καλος, ἐι σοφος, ἐι τις ἀγλαος ἀνηρ sagt Pindar; εἰ, (wenn) ist lang, weil durch zwei Vocale gebildet, die Worte

καλος und σοφος, durch kurze Vocale gebildet sind zwei Kürzen, und werden rasch ausgesprochen im Dactylus εἰ σοφος, εἰ καλος (–◡◡ –◡◡), obwohl der Sinn (wenn einer schön und weise ist), gerade auf ihnen ruht. Die reinlogische Betonung wäre gewesen: εἰ σόφος, εἰ κάλος; in der Prosa hat sich aber der Ton von den Stammsylben schon hinweg auf die Endungen καλός und σοφός gezogen, er ist von dem begrifflich Bedeutenden schon hinweggetreten, und deshalb kann die Poesie es wagen die einzelnen Sylben als musikalisches Material anzusehn. Unsere deutsche Betonung ist natürlich geblieben, sie folgt dem Sinn und Gedanken, und hebt die Sylben hervor welche für den Begriff der Sache bezeichnend sind; würden wir sie in der Poesie verändern, so würden wir die eigene Sprache nicht mehr verstehen und nur ein Geräusch hören.

„Bei dieser Betrachtung," fährt Rieger fort, „öffnet sich ein tiefer Blick in den Gegensatz des griechischen und deutschen Geistes, der sich in allen culturgeschichtlichen Erscheinungen offenbart. In der Leichtigkeit, womit das Griechische die logische Betonung aus musikalischen Rücksichten preisgab, und in der Zähigkeit womit das Deutsche an ihr festhielt, liegt derselbe Gegensatz zwischen Auffassung der Dinge nach ihrer sinnlichen Erscheinung und ernstem Eingehn auf ihr geistiges Wesen, der sich in den Volksepen beider Nationen dadurch äußert daß das deutsche vom griechischen an plastischer Anschaulichkeit der Darstellung, aber dies von jenem an Tiefe und Kraft der Charakteristik übertroffen wird. Darin daß im griechischen Verse die Sprache einem engern und strengern Gesetze des Rhythmus unterworfen ward als in der Prosa, im deutschen aber ganz demselben, liegt derselbe Gegensatz des idealisch Stylisirten und des Realistischen, der das ganze Verhältniß zwischen griechischer und ursprünglich deutscher Kunst ausmacht, ein Gegensatz des Strebens nach Schönheit und

nach Wahrheit, der in seinem Grunde mit dem vorhin dargelegten Eins ist." — Im deutschen Verse herrscht eben der Accent des Sinnes, herrscht das Geistige; der griechische Dichter nimmt die Leiblichkeit der Sprache als solche zu seinem Material um sie künstlerisch frei zu gestalten, das plastische Moment, die schöne Form des äußern Seins, zeigt sich hier wie in allen Zweigen und Gebieten hellenischer Thätigkeit.

Die Nachbildung griechischer Rhythmen und Versformen ward also von Klopstock mit Fug so begonnen daß er an die Stellen der Längen und Kürzen accentuirte und unbetonte Sylben setzte, die wir eigentlich nicht messen, sondern wägen. Außer der Accentsylbe nahm Voß alle Stammsylben als lang, sodaß er Jahrhundert nicht mehr ◡–́◡, sondern –́◡ maß; gewichtige Bildungssylben, wie heit, bar, haft wurden mittelzeitige genannt, und nach Bedürfniß lang und kurz gebraucht; sie eignen sich für die zweite Länge im Spondäus (fruchtbar, mannhaft). Gibt man der einen Stammsylbe, die den Hochton nicht hat, eine accentuirte Stelle im Vers, setzt man sie in die Arsis, oder eine hochbetonte in die Thesis, so entsteht ein neues Element von Kampf und Versöhnung, ein neues Analogon des Septimenaccordes in der Sprache, und der Leser muß hier durch eine schwebende Temperatur helfen, die im Vortrag den Hochton mildert, den Tiefton steigert. Dann kann der Vers, wenn diese Conflicte nicht zu häufig werden, wodurch sie ihn verzerren, durch sie an lebendiger Schönheit und Ausdruck gewinnen. So haben Schlegel und Platen ihre Hexameter ohne Trochäen gebildet, und Wiedasch geht mit vielem Glück in seiner Homerübersetzung auf ihrer Bahn. Sagt Platen im Pentameter:

Während des Meers Abgrund klar wie ein Spiegel erscheint,

so erfodert die gewöhnliche Betonung den Accent auf Ab,

(Ábgrund), der Vers ihn auf gründ; der Leser muß die erste Sylbe etwas schwächen, die zweite etwas erhöhen. Sage ich:

Furchtbar risse der Tod uns Liebende selbst voneinander,

so sind die beiden Längen in Furchtbar in dem gewöhnlichen Verhältniß von Arsis und Thesis; sage ich dagegen:

Risse der Tod furchtbar uns Liebende selbst voneinander,

so ist nun die erste Sylbe desselben Wortes die Thesis des zweiten, die zweite Sylbe die Arsis des dritten Spondäus, das Wort wird nicht blos zwei verschiedenen Füßen zugetheilt, sondern es muß der Ton seiner ersten Sylbe auch erniedrigt, der der zweiten erhöhet werden.

Aehnlich lesen wir bei Schiller in der Glocke den Vers:

Doch köstlicheren Samen bergen

nicht ◡◡́◡◡́◡◡́◡◡́◡, sondern ◡◡́◡◡◡–◡–◡, also daß wir auf die Sylbe köst einen solchen Nachdruck legen daß sie den drei folgenden Kürzen die Wage hält, oder daß das Gewicht, welches der Sylbe lich abgeht, jener noch zugelegt wird; ähnlich lassen wir eine schwebende Mitte hören zwischen dem trochäischen Gang und einem raschern Rhythmentanz, zwischen

–◡–◡–◡–◡
–◡–◡–◡–

und

–◡ ◡◡–◡ –◡
–◡– –◡◡–

wenn wir lesen:

Lieblich in der Bräute Locken
Spielt der jungfräuliche Kranz.

Im schroffen Gegensatze zu der griechischen steht die Poesie der Hebräer. Da ist es einzig der Gedanke welcher gegliedert wird; der innere Rhythmus der Idee, die als

Satz und Gegensatz, als Grund und Folge dargestellt wird, spiegelt sich im Parallelismus der Rede, ohne daß in ihr ein besonderer Tonfall regelnd wiederkehrt; es genügt daß ein Glied dem andern an Gewicht und Umfang ungefähr entspreche. So heißt es:

Er spricht, so geschieht's,
Er gebeut, so steht's da.

Gott sprach: Es werde Licht,
Und es ward Licht.

Sitzet nicht wo die Spötter sitzen,
Noch wandelt im Rathe der Gottlosen.

Eine ganz ähnliche Ausdrucksweise findet sich auch bei ägyptischen Inschriften; da wird von Ramses dem Großen gesagt:

Der König war wie ein Löwe,
Und sein Gebrüll ließ die Ebene zittern.
Seine Schützen durchbohrten die Feinde,
Und seine Rosse waren wie Sperber.
Wie die Ziegen vor dem Stiere zittern,
So flohen die Feinde vor dem Könige.

Dies rein Innerliche, dies Ebenmaß der Gedanken ist Princip der hebräischen Poesie. Sie ist nach Herders trefflichen Erörterungen ein kurzer und einfacher Chorgesang von Strophe und Antistrophe. „Die beiden Glieder bestärken, erheben, bekräftigen einander in ihrer Lehre oder Freude. Bei Jubelgesängen ist das offenbar; bei Klaggesängen will es die Natur des Seufzers und der Klage; das Athemholen stärkt gleichsam und tröstet die Seele; der andere Theil des Chors nimmt an unserm Schmerze Theil und ist das Echo unseres Schmerzes. Bei Lehroden bekräftigt ein Spruch den andern: es ist als ob ein Vater zu seinem Sohne spräche und die Mutter es wiederholte. Bei Gesängen der Liebe gibt's die Sache selbst, sie will süßes Geschwätz,

Wechsel der Herzen und der Gedanken. Sobald sich das Herz ergießt, strömt Welle auf Welle."

Allerdings würde aber das völlige Entsprechen des Innern und Aeußern, des Inhaltes und der Form erfodern daß das Gleichmäßige auch hörbar würde, sei es in demselben Rhythmus der beiden Glieder, sei es so daß die bedeutendsten Worte durch gleichen Klang der Anfangs- oder Endbuchstaben, des Anlautes oder Auslautes, aufeinander bezogen, oder durch den Reim die Enden der beiden Zeilen aneinandergeknüpft und einer auch durch den Klang das Echo des andern würden.

Diese neuen Elemente der Poesie, Alliteration, Assonanz und Reim, fassen wir jezt in das Auge. Hierüber haben wir ein höchst geistvolles Schriftchen von Poggel, das im Wesentlichen mit meinen Ideen übereinkommt und an das ich mich daher gern anschließe.

Unsere Sprache stellt oft verwandte Wörter zusammen, die mit gleichem Anfangsbuchstaben beginnen; das Entsprechende derselben prägt sich dadurch innerlich und äußerlich ab, die Uebereinstimmung des Innern und Aeußern ist aber ein wesentlicher Grundzug aller Kunst. Wir sagen: Mann und Maus, Haus und Hof, Wind und Wetter, Lust und Liebe, Wort und Werk, und verknüpfen ebenso auch polarische Gegensätze wie Leid und Lust, Wohl und Weh. Das R zum Exempel wird durch eine rollende Bewegung der Zunge gebildet, und dient daher für deren Bezeichnung, es steht in rasch, Roß, Rad, rauschen an seinem Ort; das L gibt sein Wesen kund in dem indischen li, welches f l i e ß e n bedeutet, und eignet sich für das Lispeln der Liebe. Die Aehnlichkeit von stumpf, steif, starr, stumm, störrisch, stet ist klar genug. In der classischen Walpurgisnacht schnarren die Greife den Mephistopheles an:

Niemand hört es gern
Daß man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt

Der Ursprung nach wo es sich her bedingt:
Grau, grämlich, griesgram, gräulich, Gräber, grimmig,
Etymologisch gleicherweise stimmig,
Verstimmen uns.

Man denke an die Verse des Nibelungenlieds:

Er schlug ihm gewaltig geschwinden Schwertesschwang.
Da gilt's ein Helmverhauen von guter Helden Hand.

Oder an Schillers:

Und hohler und hohler hört man's heulen.

Das Ohr verweilt bei dem gleichen Klang, während der innere Sinn auf eine ähnliche Vorstellung gerichtet ist; der Grundeindruck wird verstärkt, indem in mannichfachen Worten derselbe wieder durchklingt. Viele Wörter haben eine Symbolik in ihrem Klang: wir fühlen etwas Anderes, wenn wir „plump, dumpf," und wenn wir „hell, klar" hören. So deutet nun Poggel die bekannte Alliteration aus dem Hohen Lied von der Einzigen. Als Bürger die Seligkeit seines Zustandes schildern wollte, griff er nach dem vollkommen angemessenen Wort: Wonne. Nun wünschte er den Ausdrücken, welche er zur nähern Ausführung heranzog, etwas von dem weichen holden Klang dieses Wortes; er wiederholte das W und der Ton der Rede stimmt zum Inhalt:

Wonne weht von Thal und Hügel,
Weht von Flur und Wiesenplan,
Weht vom glatten Wasserspiegel,
Wonne weht mit weichem Flügel
Des Piloten Wange an.

Der Gleichklang des Anlauts heißt in der altdeutschen Poesie **Stabreim**, und war die künstlerische Form unserer heidnischen Poesie, wie sich dieselbe in der Edda erhalten hat. Die bedeutendsten Wörter eines Satzes werden durch

ihn verbunden, gewöhnlich drei, von denen das letzte das hauptsächlichste ist, zu dem die andern hinstreben. So stehen die sinnschweren Worte wahlverwandten Klangs wie starke Säulen, die verbunden durch die andern Worte das Gebäude der Rede tragen. Z. B. aus Simmrocks Eddaübersetzung:

Leid für Lust
Ward dir zum Lohn.

Frisch und freudig
Sei des Freien Sohn
Und kühn im Kampf.

Da hab' ich den herbsten
Harm empfunden,
Als die leuchtenden
Locken Schwanhildens
In den Staub stießen
Stämpfende Rosse.

Die Assonanz ist die Wiederkehr desselben Vocals, z. B. „hohe Sonne"; „wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte." Die Spanier, deren Sprache eine Vocalsprache ist, lieben in ihren Romanzen wie in ihrem dramatischen Dialog der Rede dadurch eine bestimmte Farbe zu geben, daß ein und derselbe Vocal in der letzten betonten Sylbe jedes Verses oder stets des zweiten Verses gehört wird. Die drei Grundvokale sind u a i, sie erheben sich aus der Tiefe zur Höhe, a ist die gleichschwebende Mitte; es ist in ihnen ein Aufgang vom dunklen Grund zum klaren Tag der Wahrheit, zum Licht der Liebe. Das o steht zwischen u und a wie die braune Farbe zwischen schwarz und roth, es ist schwerer wenn gedehnt, wie in Tod, Gebot, offener und heller in seiner Kürze, z. B. voll, Sonne, Horn. Das e vermittelt den Uebergang von a zu i, und verkündet seinen Charakter in Leben und Streben. Klingt nun ein Vocal an dem Ende mehrerer Verse immer wieder, so verbreitet sich seine

Klangfarbe über das Ganze. Bei Tirso di Molina sagt zum Beispiel Don Juan in Dohrns Uebersetzung:

Himmel steh mir bei! Der Schweiß
Ueberläuft mich wie ein Strom,
Und doch ist mein Innerstes
Wie erstarrt von scharfem Frost!
Als er meine Hand ergriffen
War die Kraft des Druckes so,
Daß ich an die Hölle dachte,
Denn die Gluth war übergroß.
Und dagegen als er sprach,
Haucht er von sich solchen Frost,
Wie wenn aus dem tiefsten Abgrund
Eine Eiseskälte zog.

Das Deutsche, welches die Mitte hält zwischen dem Spanischen und den Consonantsprachen, wie das Polnische, Russische sind, verlangt die Verstärkung durch die Gleichheit der Endconsonanten, und das gibt den Reim. Auch hier verbindet die sprüchwörtliche stehende Redensart verwandte Vorstellungen durch den gleichen Klang: Gut und Blut, Rath und That, Freud und Leid, weben und leben. So entspringt der Reim aus dem künstlerischen Streben bei dem Denken ähnlicher Vorstellungen auch dem Ohr einen ähnlichen Klang zu geben, und durch die Harmonie des Geistigen und Sinnlichen das Gemüth zu befriedigen. Wir sagen demgemäß: das ist ungereimt, für: ein Widerspruch; oder: wie soll ich das zusammenreimen? für: einsehend verbinden. Der Reim steht am Versende, und weil sein Ton wiederholt wird, so gibt er dem Ganzen seinen Klangcharakter; auch die Vorstellungen der Reimwörter werden dadurch ebensowohl hervorgehoben als aufeinander bezogen, und das Dazwischenliegende wird mit ihnen verschmolzen. Stellt man deshalb bedeutungslose Wörter in den Reim, so entsteht ein Widerspruch, ein Misbehagen, indem der Klang ein Anderes hervorhebt als der Gedanke; harmonirt aber beides, so haben

wir das Wohlgefühl der Liebeseinheit alles Unterschiedenen, das eben jede Kunst in uns erwecken will.

Nie hat ein Dichter so vortrefflich gereimt wie Goethe. Man schlage nur seinen Faust oder seine Gedichte auf, wo man will, und man wird finden, wie er auch durch sinnlich nachahmende Fülle der Reimlaute zu wirken versteht. Z. B.

Sieh, diese Sehne war so stark,
Das Herz so fest und wild,
Die Knochen voll von Rittermark,
Der Becher angefüllt.

Voggel citirt ein Lied Mignons aus Wilhelm Meister:

Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude
Seh ich am Firmament
Nach jener Seite.
Ach, der mich liebt und kennt
Ist in der Weite!
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide!
Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß was ich leide!

Er bemerkt dazu: „In den Reimklängen dieses Gedichtes, den abgebrochenen harten Lauten: trennt, kennt, brennt, und den weich und innig andringenden: leide, Freude, weide, liegt etwas dem Gefühl der Sehnsucht durchaus Analoges. Der erste Laut entspricht dem schneidenden Schmerz, welcher mit der lebendigen Vorstellung des unbefriedigten Verlangens verbunden ist, der zweite dem weichen tiefen Anklange der sich immer wieder erzeugenden Sehnsucht. Indem nun diese zwei Klänge jedesmal im höchsten Ictus der Strophe stehen und Gehör und Gefühl des Lesers auf sich hinziehen und mit steigender Heftigkeit durch seine Seele tönen, erhält das ganze Gedicht eine solche Eindringlichkeit, musikalische

Kraft und Wahrheit, daß es sich uns unvertilgbar in das Gemüth prägt, wie der Klageton einer vor Sehnsucht sterbenden Liebe selbst."

Wie herrlich ist auch jenes andere Lied Mignons:

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl? Dahin, dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Während die malerischen Beiwörter die ganze Wonne des südlichen Himmels vor uns entfalten, tönen die vollen Reime: blühn und glühn uns ins Ohr; Wind und weht, still und steht alliteriren in den Versen, die die Bewegung und die Ruhe ausdrücken, was durch das w und st symbolisirt ist; das sehnende Streben nach einem fernen Ziel greift zum Jambus, und keine Cäsur unterbricht ihn, vielmehr hebt ein Ruhepunkt in der Mitte seinen Gang noch klarer hervor.

Folgende Verse von Heine stellen ebenfalls gerade das Wort auf das es ankommt in den Reim:

Anfangs wollt' ich fast verzagen,
Und ich glaubt' ich trüg' es nie:
Und ich hab' es doch getragen,
Aber fragt mich nur nicht wie.

Komisch wirkt der Reim, wenn er das Seltsamste zusammenreimt, was gar nicht zu passen oder ganz entlegen zu sein scheint. So sagt Heine:

Von Köln bis Hagen kostet die Post
Acht Thaler sechs Groschen preußisch;
Die Diligence war leider besetzt
Und ich kam in die offene Beichais'.

Oder:

Und wenn auch ein Brutus unter uns wär',
Vergebens würd' er den Cäsar suchen;
Wir haben gute Pfefferkuchen.

Byrons Don Juan ist besonders reich an diesen komischen Reimen.

Der Refrain drückt die Hauptidee aus, um die als um ihren Mittelpunkt die Dichtung sich dreht, auf den sie vielfach zurückkommt; so schlingt ihn auch der Endreim mit den Versen zusammen. In Herweghs Gedicht an Freiligrath ist das Wort Partei der Ausdruck des Grundgedankens und zugleich der Magnet der die Klänge des Gedichts an sich heranzieht.

Der Reim steht am Ende des Verses, sein Wiederhall gibt dem Ohr Befriedigung, und so soll er auch den Gedanken abschließen. Das Schlummerlied im Goethe'schen Faust schildert den Zustand vor dem Einschlafen; bunte Bilder gaukeln vor unsern Augen, halb beherrschen wir sie noch, halb zerfließen sie ineinander nach ihrer eigenen Anziehung; der Dichter fügt demgemäß, nachdem er ein Bild gemalt hat, ein zweites dadurch gleichsam in das erste hinein, daß er den Reim desselben noch einmal anschlägt, oder daß er eine Vorstellung abschließt, während ein Reim noch vermißt wird, den dann eine neue Vorstellung heranbringt. Hier ist wieder so ein wundersames Entsprechen von Form und Inhalt, während Wolfram von Eschenbach im Parcival gar oft seine Rede dadurch zerhackt, daß er einen Satz mit einem Worte abschließt welches sein Reimecho erst in einem andern Satze findet.

In der gereimten Strophe muß das Versmaß einfach sein, sonst wird unsere Aufmerksamkeit getheilt und hin- und hergezerrt, sonst wird entweder der Reim überhört oder das Metrum kommt nicht zur Anerkennung. Es ist wie wenn eine Landschaft eine novellistische oder mythologische Staffage hat, die uns für sich in Anspruch nimmt; das Kunstwerk verlangt Einheit des Interesses, keine getheilte Empfindung. Die gereimten alkäischen Strophen in den

Gedichten eines jungen geistreichen Philologen muß ich als einen Misgriff bezeichnen. Dort sagt er vom Epheu:

Wo du zu sprossen einmal dir auserſehn,
Klimmst unverdrossen du zu den steilen Höhn,
Und deiner Wurzeln festes Eisen
Kann nicht der frevelnde Muth zerreißen.

Der Reim ist Empfindungsausdruck; dem Gefühl gilt es nicht um das Object an sich, sondern um das Leben desselben im Gemüth; das Gefühl will mit sich selber spielen, sich, seinen eigenen Wiederklang genießen; daher kommt der Gefühlsdichtung, der Lyrik vor allem der Reim zu. Die klare Anschauung, die auf plastische Darstellung dringt, will den Gegenstand als solchen in dessen eigener Farbe vor Augen haben, sie wendet daher das reimlose Metrum an. So das Epos, zunächst das Homerische, dann aber auch das Indische, auch Goethe wo er für die Anschauung dichtet. Ueber diese überwiegt schon im Nibelungenlied die Innerlichkeit der Gesinnung, im Parcival und Tristan die Tiefe des Gemüths; bei Tasso vollends tritt das eigentlich Epische hinter das Lyrische zurück. Diese Dichtungen haben den Reim angenommen. Dagegen fehlt er der griechischen Lyrik. Aber diese bewegt sich auch weit mehr in Anschauungen und Bildern als in Empfindungen, als im Selbstgenuß des Gefühls. Hierzu kommt daß wie wir erörtert im Griechischen und Lateinischen der Ton gar zu oft nicht auf der bedeutungsvollen Wurzel oder Stammsylbe, sondern auf den Endungen der Wörter ruht, und darauf ruhen muß, weil im Hauptwort wie im Zeitwort durch die Flerion das Geschlecht, die Zahl, die Beziehung, der Modus u. s. w. ausgedrückt wird. Wir nehmen aus einem gereimten lateinischen Gedicht den Anfang:

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius;

Cuius animam trementem,
Contristantem et dolentem
Pertransivit gladius.

Hier reimen überall die Endungen, nicht glad und fil, dolor und lacrima, sondern ius und osa. Der oben erörterte Sinn des Reims kann da nicht zur Geltung kommen. In Ausnahmsfällen, wo es doch geschieht, ist dann der Reim von großer Wirkung, wie:

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.

Schnaase sagt einmal in seinen niederländischen Briefen: „Säulen und Pfeiler verhalten sich wie antikes Metrum und Reim, jenes die fortlaufend gegliederte Form abwechselnder Längen und Kürzen, dieser die überraschende Wiederkehr des Gleichen nach einer scheinbaren Unterbrechung." Ich möchte dies näher so ausdrücken: Länge und Kürze sind wie Säule und Intercolumnium, der durch das Reimwort geeinte Vers ist die Halbsäulengruppe des Pfeilers, die in der Bogenverzweigung sich nach einem andern, ihr Entsprechenden hinwendet; dort herrscht das Princip der Reihe, hier ein Mittelpunkt, dort das epische Nebeneinander, hier der lyrische Einklang des Gefühls.

Das Romantische des Reims und seinen Zusammenhang mit der Gemüthsinnigkeit hat auch Goethe selbstbewußt dargestellt. Der dritte Act im zweiten Theile des Faust beginnt in antiken Rhythmen; als aber Helena mit Faust zusammenkommt, hört sie wie Linceus in Reimen redet, und nun folgt eine Stelle welche unsere Theorie Satz für Satz bestätigt, mit der wir deshalb diese Betrachtung schließen:

Helena.

Vielfache Wunder seh' ich, hör' ich an,
Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel.

Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich.
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt dem ersten liebzukosen.

Faust.

Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker,
O so gewiß entzückt auch der Gesang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.
Doch ist am sichersten wir üben's gleich,
Die Wechselrede lockt es, ruft's hervor.

Helena.

So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?

Faust.

Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
Man sieht sich um und fragt —

Helena.

Wer mitgenießt.

Faust.

Nun schaut der Geist nicht vorwärts nicht zurück,
Die Gegenwart allein —

Helena.

Ist unser Glück.

Faust.

Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung, wer gibt sie?

Helena.

Meine Hand.

Volks- und Kunstpoesie. — Der Nürnberger Trichter.

Die Verschiedenheit dessen was unter dem ganzen Volk lebt, von allem dem was durch das Nachsinnen der bildenden Menschen an dessen Stelle eingesetzt werden soll, leuchtet über die Geschichte der Poesie, und diese Erkenntniß allein verstattet es uns auf ihre innersten Adern zu schauen, bis wo sie sich flechtend ineinander-verlaufen. — Da die Poesie nichts Anders ist als das Leben selbst gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache, so theilt sie sich in die Herrschaft der Natur über alle Herzen, wo ihr noch jedes als einer Verwandtin ins Auge sieht, ohne sie je zu betrachten, und in das Reich des menschlichen Geistes, der sich gleichsam von der ersten Frau abscheidet, als deren hohe Züge ihm nach und nach fremd und seltsam däuchten.

Jakob Grimm.

Seit Jakob und Wilhelm Grimm mit verständnißinnigem Gemüthe und scharfblickendem Auge den Geist und die Geschichte der deutschen Literatur auffaßten und darstellten, ist für alle Poesie ein höchst wichtiger Unterschied gewonnen worden, der von Volksdichtung, welche das Eigenthum und der Erguß einer ganzen Nation ist, und der von Kunstdichtung, in welcher einzelne Sänger ihre besondere Empfindung, ihre besondere Weltanschauung aussprechen. Wenn die Nationen noch nicht in Gebildete und Ungebildete, in höhere und niedere Stände geschieden sind, wenn noch ein ungetrübter Glaube und eine jugendliche Phantasie in den Herzen leben, und nun Thaten geschehen an denen Alle

Antheil nehmen, Thaten die nicht durch das Machtgebot eines Einzelnen oder durch eine geheimnißvolle Diplomatie, sondern durch den Instinct und den Willen des Ganzen vollbracht werden, so sind Alle in eine gleich angeregte Stimmung versetzt, und wer sich da getrieben fühlt im Gesang die Begebenheiten zu feiern, der ist der Mund seines Volks, er spricht nur aus was Alle erlebt und erfahren haben, er folgt den Thatsachen ohne Rückblick und Stillstand einfach und treu, und arbeitet auf keinen Effect hin, weil er der Theilnahme seiner Hörer sicher ist. Und diese offenbart sich darin daß die Andern entweder in diesen Gesang einstimmen, oder daß ein Zweiter und Dritter dort den Faden wieder aufnimmt wo der Erste ihn fallen ließ, und die vielen Quellen, durch denselben himmlischen Regen gespeist und derselben Muttererde entspringend, rauschen zusammen zum Strome eines gewaltigen Heldenliedes. Denn die gleiche Bildung bringt gleiche Begriffe, gleiche Darstellungsweise mit sich, und die Dichter, voll von dem Gegenstande der Allen angehört, treten mit ihrer Persönlichkeit zurück und lassen die Sache walten; sie haben noch keine absonderliche Reflexion, können darum solche auch nicht hervordrängen; sie sind Hüter des Schatzes nationaler Ueberlieferung. Der objective Charakter des Epos tritt deshalb nirgends reiner und großartiger hervor als in der Volksdichtung.

Wenn dagegen in Zeiten entwickelterer Cultur einzelne Geister sich selbstkräftig emporarbeiten, wenn sie eine eigene Lebensansicht gewinnen und ihre Individualität der Thatsache betrachtend und denkend gegenüberstellen, so wird, wenn sie zur Leier greifen, die Kunstdichtung entstehen als das Resultat des Arbeitens und Sinnens eines einzelnen vorzugsweise Begabten, der darum seinen Stoff auch erfinden oder einem gegebenen Stoff seine eigene Seele einhauchen, an einem wenig bedeutenden Gegenstand gerade seine Kunst der Darstellung zeigen und durch zierliche Be-

handlung des Einzelnen, durch planvolle Anordnung des Ganzen den Hörer gewinnen und in die eigenen Kreise hineinziehen kann. Hier wird der Dichter mehr hervortreten, und während dort die Begebenheiten sich einfach auseinander entwickelten, wird er sich hier als den Meister zeigen, der die verschlungenen Fäden des Gewebes in seiner Hand hält, wie Wolfram und Ariost. Dieser letztere deutet sogar mit feiner Ironie es an daß seine Bildung und Stimmung eine andere ist als die des Ritterthums, das er besingt, während die noch größere Verschiedenheit der Zeit des Dichters und des Helden bei Virgil diesem nicht zum Bewußtsein kam und so ein zwiespältiges, frostiges Product, die Aeneide, entstand, die heute darum auch jeder Mann von Geschmack nur in einzelnen Bruchstücken genießt.

Daß der epische Volksſänger nicht das Ersonnene, sondern das Erfahrene, nichts willkürlich Erdichtetes, sondern die wirklichen Erlebnisse der Nation und ihrer Helden zu singen habe, darauf deutet auch Homer mehrmals hin. Es liegt den Worten zu Grunde die Alkinoos an den erzählenden Odysseus richtet:

Nimmer, Odysseus, können wir dich ansehend vermuthen
Daß ein Betrüger du seist und ein Heuchler, wie ja die dunkle
Erde so viel' ernährt im Geschlecht der zerstreueten Menschen,
Welche die Lüg' aussinnen woher sich's Keiner versähe.
Doch dein Wort ist lieblich, in dir ist edle Gesinnung;
Gleichwie der Sänger erzählst du mit kundigem Sinn die Geschichten
Alles achäischen Volks und auch dein eigenes Elend.

Der herrliche Dulder selbst begrüßt lobend und prüfend den Sänger der Phäaken:

Hoch vor den Sterblichen allen, Demodokos, sei mir gepriesen,
Lehrte Kronions Tochter, die Muse, dich oder Apollon!
Denn ganz singst du der Ordnung gemäß das Geschick der Achäer,
Was sie gethan und erduldet und was mühselig bestanden,
Gleich als ob du selber dabei warst oder es hörtest.
Fahre denn fort im Gesang und die Kunst des gezimmerten Rosses

Sing' uns, welches Epeios gefertiget hat mit Athene,
Und in die Burg zum Truge gebracht der erhabne Odysseus,
Innen mit Männern gefüllt, die Ilios Feste zerstörten.
Wenn du mir dieses genau nach der Ordnung wieder erzählest,
Ja dann will ich sofort bei den Sterblichen allen verkünden
Wie dir ein gütiger Gott unsterbliche Lieder verliehn hat!

(Uebersetzt von Wiedasch.)

Ich erinnere mich einmal ein Urtheil Napoleons über Homer und Virgil gelesen zu haben; in jenem sah er den Mann der Heldenzeit, der da verstanden habe was eine Schlacht sei, den römischen Kunstdichter aber nannte er einen Schulmeister der niemals Pulver gerochen habe.

Im deutschen Mittelalter gingen Kunst- und Volksdichtung nebeneinander, die Zeit der Hohenstaufen schuf den Parcival und Tristan, wie sie die Lieder von den Nibelungen und der Kudrun ordnete und überarbeitete. Bei den Griechen kam beides, Volks- und Kunstdichtung, zu inniger Durchdringung, und dies wird überall der Fall sein wo ein Höchstes, wo ein mustergiltiger Ausdruck für die ganze Gattung erreicht wird, wie es im Epos bei Homer der Fall war. Der trojanische Krieg war die erste nationale That der Hellenen, die eben nach innern Kämpfen und Gährungen im Heroenthum Frieden gefunden; er war das Vorspiel der spätern Kriege mit den Persern, und Alexander betrachtete sich selbst als den wiedergeborenen Achilleus, der das vollende was jener begonnen, den Sieg des Griechenthums über Asien. Der trojanische Krieg und die Rückkehr der Helden ward im Munde des Volks zum Gesang, und es gab Preislieder der Helden (ἀριστειαι) und Lieder der Rückkehr (νοστοι). Da trat im Homer der Genius auf, welcher die Weise des Gesangs höher und reiner stimmte und in Achilleus und Odysseus diejenigen Gestalten erfaßte, in denen das Heldenthum vor Troja und das Schicksal der Heimkehr sich am vollsten und herrlichsten offenbarte, und indem er kunstvoll sie zu Mittelpunkten machte, konnten die Thaten

und Fahrten der Andern eingereiht und eingefügt, konnten vorhandene Lieder verwandt und neu in dem einmal volksthümlich angeschlagenen Tone hinzugedichtet werden.

Die Naturpoesie, sagt Jakob Grimm einmal, ist ein lebendiges Buch, wahrer Geschichte voll, das man auf jedem Blatte mag anfangen zu lesen und zu verstehen, nimmer aber ausliest noch durchversteht. Die tiefsinnige Unschuld der Volkspoesie ist mit der großen indischen Sage vom göttlichen Kind Krishna vergleichbar, dem die irdische Mutter von ungefähr den Mund öffnet und inwendig in seinem Leib den unermeßlichen Glanz des Himmels sammt der ganzen Welt erblickt; das Kind aber spielt ruhig fort und scheint nichts davon zu wissen. — Aber wenn Grimm nun in der Volkspoesie den höchsten, den der Kunst unerreichbaren Gipfel alter Herrlichkeit sieht, so vergißt er daß ein planvolles und großes Ganze doch nur das Werk eines überlegenen Geistes, nur ein Product der Kunst sein kann, daß auch diese somit ihre Ehre hat. Der kunstgeübte Meister, dessen Sinn Eins ist mit seinem Volke, er kann ja die mannichfaltigen Klänge des Volksgesangs in sich aufnehmen und fortbilden, sodaß sein Stoff Gemeingut, sodaß sein Lied also der allgemeinen Zustimmung und des Herzensantheils der Hörer sicher ist, und er kann zugleich seine Kunst dadurch zeigen, daß er das Verschiedene zur harmonischen Einheit führt in einem schönen, wohlerwogenen Ganzen, dessen Plan und Idee dem Dichter angehört. So denk' ich war es der Fall bei Homer, so bei dem Sänger der Kudrun. Im Nibelungenlied haben wir einen viel längern Bildungs- und Entwickelungsproceß. Das germanische Heroenthum der Völkerwanderung spiegelte sich in der Heldensage. Aber bei den Griechen war Eine gemeinsame That, war ein naher bekannter Schauplatz, war die Zeit eines Menschenalters übersichtlich klar und leicht faßlich; in Deutschland drängte eine Völkerfluth die andere, der gährende Kampf währte Jahr-

hunderte lang, der Schauplatz umfaßte mehrere Welttheile und lockte die Phantasie in die unbekannte Ferne. Im Gewirr sich drängender Ereignisse konnte Niemand den Faden der Entwickelung festhalten, eine Völkerwelle überbrauste die andere, und nur die größten Thaten und Helden standen wie Bergeskuppen über dem Nebel in der Erinnerung; die Einbildungskraft rückte auch das Ferne und Entlegene nun aneinander und erfand die fehlenden Verbindungsglieder der Sagen verschiedener Länder und Zeiten. So verschmolzen bekanntlich vier Sagenkreise im Nibelungenlied miteinander, an den Atli der alten Ueberlieferung erinnerte der Attila der Geschichte und ward mit ihm identificirt, Theodorich der Große ward als Dietrich von Bern zu seinem Zeitgenossen gemacht, und so durch die Dichtung ein idealer Leib für die Geschichte geschaffen, um deren Geist in einem anschaulichen Ganzen darzustellen. Allein ehe dieses Ganze künstlerisch zu Stande kam, verfloß wieder mehr als ein halbes Jahrtausend, die Rittersitte trat an die Stelle des Heroenthums, die Kreuzzüge an die der Völkerwanderung, das Christenthum an die des Heidenthums, und die epische Sage erfuhr überall den Einfluß dieser Umbildung des Volksbewußtseins. Als endlich der Zusammenordner und Neudichter jene ergriff, war ihm selber Manches unverständlich geworden, das wir zum Verständnisse des Gedichts aus der nordischen Ueberlieferung ergänzen müssen, wie die Beziehung Siegfrieds zu Brunhild und Brunhildens Tod. Aber das Gedicht hielt sich doch rein an die Volkssage, es wurden ihr doch die Erzählungen von Artus und der Tafelrunde, vom heiligen Gral und die Heiligenlegenden nicht an- und eingefügt, die Phantastereien späterer Ritterbücher noch nicht verknüpft.

Etwas Aehnliches ist aber in Indien der Fall gewesen. Dort ist der Ton der ältesten Dichtung voll schwungreicher Naivetät und frischer Sinnigkeit; kriegerischer Muth, Waffenfreude, Heroensitte bezeichnet die Zeit der Niederlassung

am Ganges und der Kämpfe auf und nach der Wanderung, und sie sind die Grundlage des echten Kernes im Mahabarata. Aber das Werk fand tausend Jahre später, zur Zeit Alexander des Großen, seinen künstlerischen Abschluß, und da war die Cultur aus einer kriegerischen eine priesterliche geworden, die Volkskraft in einer heißen, üppigen Natur erschlafft, und die träumerische Phantasie wetteiferte mit den überwuchernden Bildungen der Pflanzenwelt; an die Stelle heldenhafter That trat das Büßerleben und ward von der Einbildungskraft ins Maßlose gesteigert, ins Fratzenhafte übertrieben; neben den alten Volksglauben stellte sich die bramanische Priesterlehre, stellten sich die neuen Götter des Vishnu- und Sivacultus, und hervorragende Heldengestalten der Urzeit, Rama und Krishna, wurden jetzt als Incarnationen des Vishnu betrachtet, und die Thaten und Worte des Gottes dem angereiht was sie als Menschen der Sage gethan und gesprochen. So umranken jetzt die Schlingpflanzen der Episoden den alten Kern der Dichtung, und es ist schwer seine ehrwürdige Größe aus ihren phantastischen Gebilden herauszufinden. Doch ist das Licht welches F. A. Wolf und Lachmann für das Volksepos Europas angezündet, dem asiatischen bereits zugutgekommen, und eine annähernde Herstellung des alten Heldenliedes der Inder hat Holtzmann in einer deutschen Nachbildung versucht.

In eigenthümlicher Größe steht das Werk Firdusi's da, das Schack bei uns nunmehr eingebürgert hat. Daß eine iranische Heldensage zu Homers Zeit schon vorhanden war, beweist ihr Vorkommen und ihre Verflechtung mit den religiösen Ideen der Zendavesta. Durch die heiligen Bücher blieb sie in der Erinnerung des Volks, und an den Namen, die es im Gebet aussprach, wie wenn es sagte: Laß mich rein sein wie Syawusch, entzündete sich fortwährend die Phantasie um die Tradition noch zu bereichern. Durch Cyrus ward die Lichtreligion Staatscultus der großen

persischen Monarchie, und Sänger am Hof der Könige trugen das Lob der Helden und Götter vor. Als dann Griechen, Römer, Scythen in Persien herrschten und mit Persien kämpften, ward der Feuerdienst in die Bergschluchten des Paropamisos zurückgedrängt, und von jenen fünfhundert Jahren blieb nur geringe Kunde im Orient. Als aber die Sassaniden das heilige Feuer wieder anzündeten, erstand mit ihm sogleich die alte Heldensage; die einzelnen Ueberlieferungen wurden nun gesammelt und niedergeschrieben, die letzten Perserkönige sammt Alexander wurden jetzt den alten Herrschern von Iran unmittelbar angereiht. Da kam der Muhammedanismus und zertrümmerte die Lichtreligion und ihre Cultur, oder drängte sie in die östlichen Provinzen zurück, wo das Verfolgte sich mit großer Zähigkeit bewahrte, bis die Soffariden erkannten wie wichtig ihnen das altpersische Nationalgefühl zur Stütze ihres Thrones war, bis Mahmud von Gasna (977—1030) an seinem Hof zahlreiche Dichter vereinigte und aus dem ganzen Reich Schriften und mündliche Ueberlieferungen über jene ursprüngliche Heldenzeit zusammenbrachte. Und als er nach dem Dichter suchte der aus all den Sagen ein großes Ganze bilden sollte, da war Abul Kasim Mansur in Tus schon länger als zwanzig Jahre damit beschäftigt gewesen. Er ward an den Hof gezogen und mit dem Beinamen des Paradiesischen, Firdusi, begrüßt. Sein Schahnama oder Königsbuch zerfällt in zwei große Bestandtheile, die Heldensage von Iran mit einer mythischen Einleitung, und die spätere persische Geschichte vom Sturz des Darius Hystaspis bis zum Sturz der Sassaniden. In jenem ersten Theile nun haben wir ein großes geschlossenes Ganze, eines der wunderbarsten Werke des Menschengeistes: was das Volk erlebt und die Phantasie des Volks gebildet und geschaffen, was die Jahrtausende gepflegt und fortgestaltet, das hat ein Dichter ersten Ranges, dessen schwungvoller Geist und dessen tiefstes Gemüth mit

der Idee und dem Reichthum solch ungeheuren Stoffs aufs innigste sympathisirte, in kunstvoller Form zum vollendeten Abschluß gebracht und die viel hundert Quellen zu einem nie versiegenden Strom verbunden. Die Bilderfülle der morgenländischen Einbildungskraft wird in sonnigem Lichte zur Klarheit gebracht, der überwuchernde Reichthum von Gestalten und Begebenheiten durch die sittliche Idee des Kampfes von Licht und Finsterniß zu organischer Einheit verbunden. Was einst aus dem Bewußtsein der jugendlichen Heroenzeit emporstieg, das ist in Tagen vorgeschrittener Cultur künstlerisch wiedergeboren. Jahrtausende liegen zwischen den alten Iraniern und Firdusi, aber ihr Geist feierte eine Auferstehung und Verklärung in seinem Genius. Schack selber sagt sehr treffend: „Es ertönt in der Dichtung ein feierlicher voller seltsam fremder Klang aus der fernsten Vergangenheit, wie ihn keine Kunst nachzuahmen vermag; es weht in ihr ein frischer Hauch der Frühe, es liegt über ihr die Morgenröthe der Geschichte, sie ist vom Athem der Heldenbegeisterung durchströmt. Firdusi's Epos trägt auf der einen Seite manche Züge der Kunstpoesie, namentlich da wo er seine Weltbetrachtung ausspricht, auf der andern Seite hat es noch durchaus die wesentlichsten Merkmale der Volkspoesie bewahrt, die aus der Natur selbst aufsprudelnde Frische, die Spiegelhelle, aus der uns das Bild eines jugendlichen Heroenalters in seiner Wesenheit und Totalität entgegentritt, die unendliche innere Fülle, welche nur im langen organischen Wachsthum gedeihen, nur da vorhanden sein kann wo die Dichtung in vielen aufeinanderfolgenden Zeiten Wurzel geschlagen und sich mit den besten Lebenskräften einer jeden genährt hat. Weit entfernt aber ist diese doppelte Eigenschaft, in welcher sich unser Epos zeigt, irgend einen Zwiespalt heterogener Bestandtheile auch nur durchschimmern zu lassen. Der Dichter hat sich so mit voller Seele in die alte Sagenwelt hineingelebt, sich so von ihr

durchdringen lassen und wieder sie mit seinem Geiste durchdrungen, daß sich kaum scheiden läßt was er von ihr empfangen, was er ihr gegeben. In Begeisterung und Hoheit waltet er über seinem Gegenstande, ganz Eins mit ihm; nur mit leisem Fittig schwebt seine Klage, seine die Vergänglichkeit alles Irdischen betrauernde Reflexion wie ein stiller Todesengel über die wechselnden Scenen der bewegten Handlungen hin, und sein Ich, das sonst in der Darstellung verschwindet, scheint nur hervorzutreten um die ferne Vergangenheit besser mit der Gegenwart zu vermitteln. Durch Keuschheit und Enthaltsamkeit ebensowohl wie am geeigneten Ort durch kühne Selbstthätigkeit ist es ihm gelungen seiner Ueberarbeitung des alten Sagenstoffes eine unnachahmliche Einheit von Natur und Kunst zu verleihen, sodaß jene sich in freier ungebundener Lebendigkeit zeigt, während diese alle Theile gegliedert, die Begebenheiten sowohl geordnet als zu reicherer Mannichfaltigkeit erzogen und dem volksthümlichen Kern die Rundung und die poetische Ganzheit gegeben hat, welche der vereinten Thätigkeit Vieler nicht gelingen kann."

Auch in der Lyrik sind die Empfindungen, welche das Gedicht darstellt, entweder ein Gemeingut, sie haben alle Herzen bewegt und thun es noch, oder es sind ausschließliche Erlebnisse eines Einzelnen, die in vielgestaltigen Weisen erklingen und für Lust und Leid ein Mitgefühl erst suchen, während im erstern Fall der Gesang aus einer bereits gemeinsamen Stimmung sich ergießt. Dies bedingt der Unterschied des Volksliedes und der Kunstlyrik. Weil im Volkslied der Sänger nur das Organ des Volkes ist, weil er nur ausspricht was Allen auf der Lippe brennt, darum stimmen sie ein in seinen Gesang, darum nimmt er selber auf was Andere schon gesungen haben. Daher kehren Lieblingsgedanken in so vielen Liedern wieder, z. B. daß wenn der

Himmel Papier und jeder Stern ein Schreiber wäre, die Liebe doch nicht ausgeschrieben würde, daß Laub und Gras verwelken, wo zwei Verliebte scheiden, oder das auch in der Form feststehende:

Die Dornen und die Disteln die stechen gar zu sehr.
Doch falsche falsche Zungen die stechen noch viel mehr;

und

Keine Kohle, kein Feuer kann brennen so heiß
Als heimlich stille Liebe, die niemand nicht weiß.

Einer stimmt das Lied an, ein Anderer fährt fort und steuert bei, wie gerade in seinem Gemüth die angeregte Empfindung lebt, ein Dritter singt ihnen nach, modulirt aber das Ganze in seiner Weise, und indem das Volk sich das Lied aneignet, wird zugesetzt und weggelassen; es ist kein todtes Besitzthum, sondern eine fortwachsende Pflanze, und man hätte darum es Achim von Arnim und Clemens Brentano nicht verargen sollen, daß auch sie manchmal eine beschneidende oder ausbessernde Hand an das so Ueberlieferte legten, als sie des Knaben Wunderhorn herausgaben. Häufig sind nur Fragmente da, wie die Verse von den drei Lilien, die der Reitersmann auf dem Grabe soll stehn lassen. Wilhelm Dönniges hat in den Erläuterungen zu seinen schottischen und englischen Volksballaden durch die That gezeigt wie ein späterer Dichter solche vereinzelte Klänge als poetische Motive verwerthen und aus ihnen kunstsinnig ein Ganzes bilden kann.

Das Volkslied gibt wirklich Erlebtes wie der alte Heldengesang, nicht durch die Betrachtung erst angeregte, ersonnene Empfindungen, und es spricht sie in der Wahrheit und Allgemeinheit aus, wie sie jeder in sich trägt. Diese Zustände und Empfindungen, sagt Vilmar, von denen das Herz voll ist, werden vom Volksliede im Augenblick des Erlebens und Empfindens rasch und bewegt, wie das Herz in diesem

Momente selbst ist, ausgesprochen, rhapsodisch hingeworfen, ohne sich um den Zusammenhang der Gefühle und Erlebnisse untereinander zu kümmern; nur die bewegtesten Momente werden festgehalten und stoßweise hinausgesungen, wie uns die Gefühle im Zustande lebhafter Erregung, wie Liebe und Leid den in wahre Liebe und tiefen Abschiedsschmerz wirklich Eingetauchten stoßweise bewegen. Vilmar hätte an die ersten Naturlaute der Empfindung, an das Lachen der Freude und das Schluchzen des Leides, er hätte an den Pulsschlag erinnern können. Während also die Kunstdichtung auf Ausfüllung der Mittelglieder, auf Färbung und Ausmalung ihr Augenmerk richtet, concentrirt sich im Volkslied alles auf den Ausdruck eines starken Gefühls, und nur die Resultate, nur die wichtigen Momente werden hervorgehoben, was sich von selbst versteht wird nicht gesagt, und daher die scheinbaren Sprünge und Lücken, daher was Goethe den kecken Wurf des Volksliedes genannt hat. Ich nehme zum Beleg ein überall gesungenes Lied, bei dem seltsamerweise das Wunderhorn, Simrock, Talvj und Scherr in ihren Sammlungen den Text in der Weise verstümmelt mittheilen daß stets die zweite Zeile in jeder Strophe fehlt, welche doch von der Melodie wie von dem dreigliederigen Bau der Strophe verlangt wird. Der Sänger, seiner Liebe voll, singt seinen Liebesgruß:

So viel Stern' am Himmel stehen
An dem blauen güldnen Zelt,
So viel Schäflein als da gehen
In dem grünen grünen Feld,
So viel Vöglein als da fliegen,
Als da hin und wieder fliegen,
So vielmal sei du gegrüßt.

Daß er von der Geliebten ferne ist versteht sich von selbst, sonst würde er ihr keine Grüße senden, er singt deshalb sogleich den Schmerz der Trennung:

Soll ich dich denn nimmer sehen,
Nun ich ewig ferne muß?
Ach das kann ich nicht verstehen,
O du bittrer Scheidensschluß!
Wär' ich lieber schon gestorben,
Eh ich mir ein Lieb erworben,
Wär' ich jetzo nicht betrübt.

Das Gefühl des Schmerzes ist überwältigend, die Seele weilt noch einmal bei seiner Betrachtung:

Weiß nicht ob auf dieser Erden,
Die des herben Jammers voll,
Nach viel Trübsal und Beschwerden
Ich dich wiedersehen soll.
Was für Wellen, was für Flammen
Schlagen über mich zusammen,
Ach wie groß ist meine Noth!

Nun plötzliche Fassung und Ergebung: es ist das Bewußtsein der Treue, die durch keine Nacht der Ferne gebrochen wird, es ist die Liebe selber, die auch in der Trennung beseligt und die Trennung versüßt und sie tragen lehrt:

Mit Geduld will ich es tragen,
Denk' ich immer nur zu dir;
Alle Morgen will ich sagen:
O mein Schatz, wann kommst zu mir?
Alle Abend will ich sprechen,
Wenn mir meine Aeuglein brechen:
O mein Schatz, gedenk' an mich!

Ja ich will dich nicht vergessen,
Enden nie die Liebe mein,
Wenn ich sollte unterdessen
Auf dem Todbett schlafen ein.
Auf dem Kirchhof will ich liegen
Wie ein Kindlein in der Wiegen,
Das die Lieb thut wiegen ein.

Oder hat das Mädchen die vorletzte Strophe gesungen, und an ihrer Treue der Scheidende sich aufgerichtet und

gleichfalls ein inniges ewiges Angedenken gelobt? Am Schlusse wird statt „die Lieb" auch wohl: „das ein Lied thut wiegen ein", gehört.

Nehmen wir noch eine Volksballade, so hebt sie mit einem Naturbild und mit einem Stimmungsausdruck an:

Es kann mich nichts schöner erfreuen,
Als wenn der lieb Sommer angeht,
Dann blühen die Rosen im Walde,
Juja Walde,
Soldaten marschieren ins Feld.

Den abziehenden Soldaten fragt nun sogleich die Geliebte:

Ach Schätzel was hab' ich erfahren,
Daß du willst scheiden von mir,
Und willst ins fremde Land reisen:
Wann kommst du wieder zu mir?

Der Dichter und der Held sind eine Person, oder der Soldat singt selber sein Geschick; er setzt voraus daß er fortzieht und schildert sein Gefühl in der Fremde:

Und als ich in das fremde Land kam,
Gedacht' ich gleich wieder nachhaus:
Ach wär' ich zuhause geblieben
Und hätte gehalten mein Wort!

Schon in der vorherigen Frage des Mädchens, noch mehr im Schluß dieser Strophe liegt ein Motiv des Folgenden, das aber nur angedeutet wird; der Soldat hat gegen sein gegebenes Wort in männlicher Wanderlust das Mädchen verlassen, wenn auch nur auf eine Zeit lang, nun ist es nicht ohne seine Schuld was er erfährt. Es versteht sich von selbst daß er trachtet seine Sehnsucht nach der Heimkehr zu befriedigen, das Lied schweigt davon und erzählt sogleich die Wiederkunft.

Und als ich nun wieder nachhause kam,
Feinsliebchen stand hinter der Thür.
Gott grüß' dich, du Hübsche du Feine,
Von Herzen gefallest du mir.

„Was brauch' ich dir denn zu gefallen,
Ich hab' ja schon längst einen Mann,
Einen hübschen und einen reichen,
Der mich wohl ernähren kann."

Die zwei nächsten Zeilen kehren gerade so in einem andern Gedicht wieder, sie machen durch die Frage die Darstellung lebendig, rücken sie in die Gegenwart und wenden sich an die Hörer; der Dichter und Soldat sind aber von nun an zwei Personen.

Was zog er aus seiner Tasche?
Ein Messer, war scharf und spitz;
Er stach's Feinsliebchen durchs Herze,
Das rothe Blut gegen ihn spritzt.

Und als er's wieder herauszog,
Von Blut war es so roth.
„Ach höchster Gott im Himmel,
Wie bitter ist mir der Tod."

Jetzt identificiren sich wieder der Soldat und Dichter:

So geht's wenn ein Mädchen zwei Knaben lieb hat,
Thut wunderselten gut;
Wir beide wir haben's erfahren,
Was falsche Liebe thut.

Wie eine Variation dieser Ballade lautet eine andere: „Es stehen drei Sterne am Himmel, die geben der Lieb' ihren Schein."

Das Volkslied knüpft gern an eine Erscheinung, an ein Bild an und geht zum Empfindungsausdruck fort, z. B.:

Wenn alle Brünnlein fließen,
Wo soll man trinken,
Wenn ich meinen Schatz nicht rufen darf, ja rufen darf,
Thu' ich ihm winken.

Oder der Sänger sieht die Linde im tiefen Thal, er sieht Frau Nachtigall darauf sitzen, und singt uns nun von

seiner Liebe, indem er die Nachtigall zur Liebesbotin macht. Ich habe dieser Art des lyrischen Gleichnisses schon früher erwähnt. Die Kunstlyrik dagegen ist des Empfindungsausdrucks auch ohne solche Symbole mächtig, sie spricht ihn frei für sich aus und nimmt dann Bilder oder Begebenheiten auf um ihn zu veranschaulichen; ich erinnere einstweilen an die Mythen bei Pindar, von denen ich später reden werde.

In der Kunstlyrik tritt der Dichter hervor, gerade seine Gefühle will er durch schöne Darstellung theilnahmswerth machen, und da seine Gemüthsbewegungen ihm eigenthümlich sind, oder da er in der Behandlung auch fremder Zustände, auch ganz individueller Gefühle von sich selbst oder von Andern seine Stärke zeigen will, so kommt es ihm auf die Mittelglieder an, die das Absonderliche deutlich machen, es bedarf der Klarheit des Gedankens zur vollen Ausbreitung einer innern Welt. Er findet für seine Individualität eine oft schwer zu handhabende Kunstform, oder er schafft sie dem jeweiligen Inhalt entsprechend. So bewegt sich Platen in der Anschauungsweise des Griechenthums oder des Orients, und nimmt dazu auch die eigenthümlichen Odenversmaße oder die Ghasele; so führt uns Goethe bald die Seelenstimmung des Prometheus, bald die des Ganymed oder Muhammed vor; er weckte in Rom die Klänge der antiken Elegie in der Weise des Properz, und singt im Divan mit Hafis ein persisches Lied aus deutscher Brust.

Oft entbehrt die Kunstlyrik des begleitenden Gesanges, statt dessen wird die Sprache durch Reim und Rhythmus in mannichfachen Verflechtungen musikalisch behandelt zu einer tönenden Melodie des Worts. Das Volkslied dagegen will gesungen sein, und hat von seiner Melodie gelöst nur ein halbes Leben. So sagt einmal Gräter im Bragur: „Die Jägerlieder sind nach den Accorden des Waldhorns modulirt, und verlieren unendlich viel, wenn ihnen diese natürliche Begleitung und die lebendige Nachahmung des Wald-

horns durch eine sonore Stimme genommen wird. Wie wenig erkennt man auf dem Papier die Wirkung des frohen Liedes: «Fahret hin, fahret hin, Grillen geht mir aus dem Sinn», das auf dem Horn so prächtig schallt! Oder sollte man es doch aus dem raschen und wiederhallenden Sylbenmaße hören? Der Kreticus (–⏑–) drückt allemal den Anstoß des Waldhorns und seinen schönen Abfall in die Terz aus, und der zweite Kreticus hallt dem ersten nach. So ist in dem Lied: «Es ritt ein Jäger wohlgemuth» der Amphibrachys (⏑–⏑) in den Worten: «Im Maien, am Reihen», in andern sind die nachahmenden Schallworte des Waldhorns, in andern die fliegenden und treibenden Sylbenmaße voll lebendiger Wirkung."

Hieher gehört auch die Form des Refrains, die sich durch die Wiederholung einzelner Empfindungslaute nach bestimmten Versen charakterisirt, z. B. das „Ade!" oder das „Scheiden und meiden thut weh!" im Volkslied, das Juchhe! im Goethe'schen: „Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt." Die schwedischen Balladen haben im Kehrreim eine Verszeile, die der Gesang beständig wiederholt, indem sich in ihr die Empfindungsbasis des Ganzen concentrirt; z. B.: „Der Wald steht all in Blumen", oder „Herzliebste, was trauerst du?" Er kommt auch bei uns vor, z. B. „Hüte dich, schönes Blümelein", oder bei Shakspeare im Lied Desdemona's: Sing willow, willow, willow.

Auch in der lyrischen Poesie wird das Höchste erreicht wenn ein großer Dichter im Volkston singt, wenn er den volksthümlichen Inhalt künstlerisch darstellt. Darum haben Uhland und Heine Anklang gefunden, weil ihnen das Geheimniß des Volksliedes offenbar geworden, an das sie daher auch gern anknüpfen, gerade wie der König aller Lyriker, wie Goethe. Vielfach haben die Volkslieder von Nixen gesungen, welche Menschen ins Wasser gelockt Goethe erkennt den tiefen Sinn dieser Sage, die Sehnsucht nach einer

Vermählung mit der Natur, wie sie uns ergreift, wenn wir vor dem klaren, kühlen Wasserspiegel stehen, und so hat er seinen Fischer gedichtet. Andere Lieder, namentlich im Norden, sangen von Erlkönigs Reich; ein dänisches: „Herr Olaf reitet spät und weit", hat nicht blos das Versmaß des Goethe'schen Erlkönigs, auch den Schluß: „Da lag Herr Olaf und er war todt", hat Goethe nur wenig verändert; und doch, wie ist seine Ballade so viel herrlicher! Es ist in ihr die tragische Macht der Phantasie ausgesprochen, die uns die Natur belebt und uns auch in Nebelstreifen und alten Weiden oder im Flüstern des Windes nichts Todtes sehen, vielmehr ein Seelenhaftes ahnen läßt, die Macht der Phantasie, die aber, wenn sie vom Verstande sich löst, den Menschen der Wirklichkeit entzieht und ihn zu Grunde richtet. So stehen Verstand und Phantasie in der Anschauung des Vaters und des Kindes bei Goethe nebeneinander, und die Ballade eröffnet uns in engstem Rahmen denselben Blick in unser Wesen, den der Tasso oder der Werther gewähren. Die alte Volksweise ist beibehalten, der Sage ist ihr Sinn abgewonnen, und demgemäß ist sie zu voller Klarheit durchgebildet worden.

Uhlands deutsche Volkslieder theilen jetzt ein langes Gedicht mit, das den Refrain hat: „Röslein auf der Heiden"; aber wie schlank und zart und duftig ist dagegen das Goethe'sche, und wie hat Goethe später selbst mit einzelnen kleinen Veränderungen es in eine höhere Idealität erhoben, wenn statt: „Sah es, war so jung und schön", es nun heißt: «War so jung und morgenschön!» — Ich kenne vier Volkslieder, welche beginnen:

Wie kommt's, daß du so traurig bist?

und drei setzen hinzu:

Ich seh dir's an den Augen an,
Daß du geweinet hast.

Eines gibt die kurze Antwort:

Und wer 'nen stein'gen Acker hat,
Dazu 'nen stumpfen Pflug,
Und wem sein Schätzel untreu wird,
Der hat wohl Kreuz genug.

Andere nehmen im Fortgang des Dialogs eine scherzende oder heitere Wendung, die dem Anfang nicht entspricht; welch einen wundervollen Trost in Thränen hat aber Goethe an ihn angereiht, und so recht herausgesungen was in ihm lag, rein, still und bewegt!

Ein schönes italienisches Ständchen hat Kopisch uns übersetzt; es lautet:

Du bist das süße Feuer,
Bist meine Seele, du!
Zu allen meinen Gefühlen ....
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Zu allen meinen Gefühlen ...
Hast alle Schlüssel du,
Und hier von diesem Herzen ...
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Und hier von diesem Herzen
Hast jedes Theilchen du,
Und wirst mich sterben sehen ...
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Und wirst mich sterben sehen,
Ja sterben, befiehlest du!
Schlaf sanft, geliebtes Leben,
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Oder nehmen wir lieber das Original, das sich freilich weicher und melodischer in die Seele singt:

Tu sei quel dolce fuoco,
L'anima mia sei Tu,
E degli affetti miei ...
Dormi, che vuoi di più?

E degli affetti miei
Tien le chiave Tu,
E di sto cuore hai . . .
Dormi, che vuoi di più?

E di sto cuore hai
Tutte le parti Tu;
E mi vedrai morire . . .
Dormi, che vuoi di più?,

E mi vedrai morire.
Se lo comandi Tu.
Dormi, bel idol mio,
Dormi, che vuoi di più?

Goethe hat dieses Lied gekannt, er hat das Motiv jede Strophe mit „Schlafe, was will du mehr" zu schließen davon entlehnt, aber statt durch diesen Refrain den Fortgang der Gedanken beständig mitten im Satze zu unterbrechen, hat er ihn demselben anzuschmiegen gewußt; er hat es vermieden die dritte Zeile der vorhergehenden Strophe als die erste der folgenden müßig zu wiederholen, er hat sie vielmehr dort einen Gedanken abschließen, hier einen neuen Gedanken aus ihr sich entwickeln lassen; endlich hat er auch die weiblichen Versausgänge durch den Reim gebunden und so die Musik des Ganzen wundersam erhöht. Es ist immer nur Ein Gefühl, das die Seele im Wechsel der Anschauungen träumerisch süß hin und her bewegt, darum wird auch das Ohr durch die Wiederkehr derselben Klänge befriedigt. Und wie hat er den Inhalt seines eigenen Gemüths, einen viel höhern Gehalt in diese so veredelte Form ergossen! In die Seele der schlummernden Geliebten will er die Ueberzeugung unbegrenzten Wohlwollens einflößen, wie das italienische Volkslied; aber er will zugleich Himmel und Erde mit dem reinen Gefühle des Herzens in Einklang bringen, das ihn läuternd und weihend zur Andacht stimmt und ihn mit Wonnen der Ewigkeit beseligt, und dieser Gottesfriede, diese

Verklärung seines ganzen Wesens in der Liebesbegeisterung will er auch dem Traume der Geliebten einhauchen und ganz mit ihr Eins werden. So dichtet er seinen Nachtgesang:

O gib vom weichen Pfühle
Träumend ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafe, was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlafe, was willst du mehr?

Die ewigen Gefühle
Heben mich hoch und hehr
Aus irdischem Gewühle;
Schlafe, was willst du mehr?

Aus irdischem Gewühle
Trennst du mich nur zu sehr,
Bannst mich in diese Kühle;
Schlafe, was willst du mehr?

Bannst mich in diese Kühle,
Gibst nur im Traum Gehör.
Ach, auf dem weichen Pfühle
Schlafe, was willst du mehr?

Es war eine Zeit wo die deutsche Poesie unter dem Einfluß der gelehrten Schulbildung sich vom Mutterboden des Volks völlig gelöst hatte, wo sie wie eine Fertigkeit angesehn wurde die sich lehren und lernen lassen, wo man in Nachahmung ausländischer Muster Gedichte wie Kleider machte und ein Antithesenspiel scharfsinniger Gedanken an die Stelle der Bilder der Phantasie und der Gefühle der Herzens setzte; die Poesie war Verstandessache, und man hielt gerade diejenigen Gedichte für die kunstreichsten in welchen der Verfasser in rein ersonnenen, ihm ganz fremden Empfindungen sich zierlich steif erging. Es war die Periode von Opitz bis

Gottsched. Die damalige Sinnesweise gipfelt in einem Buch des Pegnitzschäfers Harsdörfer. Es führt den Titel: Poetischer Trichter, die deutsche Dicht- und Reimkunst ohne Behuf der lateinischen Sprache in sechs Stunden einzugießen; es erschien zu Nürnberg, und hieß daher der Nürnberger Trichter. Es handelt von der Poeterei Ursprung und Zweck; von der deutschen Sprache, der Wörter Lang- und Kurzlaut; von den Doppelwörtern und dem Reim; von der lang kurzen, kurz langen (—◡ und ◡—), von der langgekürzten und gekürztlangen (—◡◡ und ◡◡—) Reimart; vom Strophenbau und der Zierlichkeit der Wörter. Hier werden nun in der sechsten Stunde besonders die Beiwörter und Umschreibungen behandelt, statt der gewöhnlichen Rede soll man in der Poesie eine sinnreiche Umschreibung setzen, statt Frühling Blumenvater, statt Wein Schlafreizer, Poetensaft, Kelterblut, statt Wind Wolkentreiber, Felsenstürmer, Wirbelheger, Blüthenfeind. Dem Worte Feld solle man je nach dem Monat, in welchem oder von welchem man schreibe, ein anderes Adjectiv geben, also daß es heiße im Januar hartbefroren, im Februar windbetrübt, im März neulichgrau, im April neugepflügt, im Mai blumenhold, im Juni vielbegrast, im Juli hitzematt, im August ährenreich, im September ganz durchfeuchtet, im October fruchtbereicht, im November grünlichfalb, im December schneebesamt. — Ein sinnreiches Spiel soll man ferner mit den Wörtern treiben die mit gleichen Buchstaben geschrieben werden, wie Borg und grob, Kron und Korn; z. B.

Die **Lieb'** in unserm **Leib** heißt Uebel mancherlei,
Bald ist sie wie ein **Beil**, bald ganz erstarrtes **Blei**.

Oder er empfiehlt folgende Alliteration:

Gleich wie das Wörtlein **Weib** sich leichtlich läßt verstellen,
Doch daß der Buchstab **W** bleibt auf des Namens Schwellen,
So **weicht** der Weiber Sinn, ist bald der Augen **Weid'**,
Und über kurze **Weil** ein ehge**weihtes** **Leid**.

Das Weib gleicht einem Weihr, der niemals sattgefüllet,
Sie gleichet auch dem Weiz, der auf durch Nässe quillet.
Der Weise wird bethört durch Weiber und den Wein,
Doch wird hierbei dem Mann mehr wohl als übel sein.

Den größten Theil des Buchs füllt dann ein Register der vornehmsten Hauptwörter, und hinter jedem stehen die Beiwörter die man ihm geben, die Umschreibungen die man statt seiner setzen soll. Wir schlagen Blut auf, und finden: Der Geister Aufenthalt, der Adern heißer Schweiß, der purpurrothe Lebenssaft, das nasse Lebensgold, der Leber Kuchenspeiß. (Man könnte also leicht dichten: So ward vergossen hier der Adern heißer Schweiß, der dürre Boden trank der Leber Kuchenspeiß. Oder: Er zahlte seine Schuld mit nassem Lebensgold.) Wir schlagen Apfel auf, und finden: Die geimpfte Baumfrucht, des ersten Weibs Gelüsten.

Schon vor Harsdörfer hatte der hessische Poet Bachmann zu Schuppe gesagt: „Wer von Natur inventiös ist, copiam verborum hat, und in bonis autoribus belesen ist, und will sich nicht im Nothfall resolviren in vierzehn Tagen ein deutscher Poet zu werden, der ist nicht werth daß er Brot esse."

Einen Blick in das Innere der Werkstatt und des Verkehrs der etwas späteren höfischen deutschen Poesie eröffnet uns Varnhagen in der Biographie Bessers. Die Frau von Canitz war gestorben, lang und mühsam arbeitete Besser an seinem berühmten Gedicht auf ihren Tod, und fand unter andern Schwierigkeit, den Ausdruck eines Gedankens, welchen er für die fünfte Strophe bestimmt hatte, in solcher gehörig abzurunden. Er theilte dem Freund seine Verlegenheit mit, und foderte ihn auf seinerseits auch die Sache zu versuchen. Canitz, rascher und fertiger, sandte schon nach drei Tagen eine zweifache Lösung der Aufgabe; man könnte setzen, meinte er, wie folgt:

Wer glaubt daß nur verwirrtes Wesen
Der Welt durch Frauen widerfährt,
Ist werth und ist es bald nicht werth
Sich eine solche zu erlesen,
Die ihm sonst keinen Kummer macht,
Als wenn sie wird ins Grab gebracht.

Oder auch in dieser andern Wendung:

Du schreibst die Unruh' hier auf Erden
Zwar nur allein den Weibern zu;
Doch müsse, Spötter, deine Ruh'
Von einer Frau gestöret werden,
Die dir nie Unruh' hat gebracht,
Als da sie dich zum Witwer macht.

Besser lobte beide Strophen höchlich und wollte eine aufnehmen, allein er brütete deshalb doch nicht weniger an seiner eigenen Ausführung. Endlich nach vieler Arbeit und langem Zögern trat er nun auch mit seiner fertig gewordenen Strophe hervor; sie lautete:

Gewiß die von den Weibern sagen
Daß sie die Unruh', die man spürt,
Zum ersten in die Welt geführt,
Die sollten deinen Jammer tragen
Und lernen daß ihr Spott erst wahr
Auf eines Weibes Todtenbahr'.

Da bekannte denn Canitz seine Strophe weit übertroffen.

Dadurch wurden Günther und Bürger zu Meteoren eines neuen Tags daß sie ihre eigenen Freuden und Leiden sangen, dadurch Klopstock zum Morgenstern unsrer neuern Poesie, daß bei ihm der Dichter und der Mensch Eins und beide groß und edel waren; dadurch ward Herder ein bahnbrechender Genius daß er in der Poesie eine Völkergabe erkannte und durch seine Stimmen der Völker in Liedern auf den Verjüngungsquell für unsere Kunstdichtung hinwies; wie Haydn, der die Melodie des Volksliedes in die Musik einführte, Chorführer einer neuen Periode in dieser ward, so Goethe durch seine Gedichte, seinen Götz und die ersten Faustfragmente in der Literatur.

Die epische Darstellungsweise.

Wir sind gewohnt die epische Poesie als die objective zu bezeichnen und vorzugsweise Objectivität von ihr zu fodern, und zwar in der doppelten Bedeutung dieses Wortes, wonach es einmal das Gegenständliche, das äußerlich Wirkliche, dann das in sich Begründete, für sich selbst Geltende bezeichnet, wie wenn wir von einer objectiven Wahrheit im Unterschiede von Vorstellungen reden die nur Einzelnen nach deren besonderer Gemüthsbeschaffenheit richtig erscheinen. Der Epiker stellt also nicht die Innerlichkeit des Menschen oder das Seelenleben als solches dar, sondern er schildert den Weltzustand, in dem dasselbe sich ausgeprägt hat, und die Thaten, durch die es sich ein äußeres Dasein gibt; er malt die Natur nicht wie sie in den Stimmungen des Herzens sich spiegelt, sondern wie sie in ihrer eigenen Wesenheit uns in festem Umriß vor Augen steht; er entwickelt Gedanken, aber nicht wie der Geist des Menschen von ihnen im Wechsel der Gefühle erfüllt ist, sondern wie sie als allgemein giltige Ideen in ihrem eigenen innern Zusammenhange sich selber tragen und bewähren. Es ist hier überall das in sich selbständige Leben, das in seiner Freiheit, in seiner unzersplitterten Größe, in seiner Einheit und Harmonie des Innern und Aeußern veranschaulicht und verherrlicht wird, und das Kunstwerk soll als das Abbild die-

ses Lebens ebenso frei und selbständig erscheinen. Daher verschwindet der Dichter hinter seinem Werke, und statt mit seiner Subjectivität in die Entfaltung der Begebenheiten oder Gedanken bedingend einzugreifen, läßt er dieselben sich in strenger Gesetzmäßigkeit auseinander entwickeln oder im Spiel äußerlich wirkender Kräfte hervortreten.

Die Muse ruft Homer an, die aller Dinge kundige, die wahrhaftige Göttin, daß sie den Zorn des Achilleus singe, daß sie ihm vom vielgewandten Odysseus sage; und nun verkündet er was als Offenbarung vor seiner Seele vorüberzieht, aber diese seine ganze große Seele haucht er dem Werke ein, daß es Leben und Empfindungsfülle gewinne. Der echte Epiker ist Eins mit seiner Zeit, ihn trennt keine Kluft von der Bildung seines Volks, er ist nur der liederreiche Mund desselben, und ebenso ist er Eins mit seinem Stoff. Die Gefühle, welche in diesem die herrschenden sind, erkennt er als die treibenden Mächte des eigenen Herzens, und wenn Goethe beim Vorlesen von Hermann und Dorothea in Thränen ausbrach und sagte: „So schmilzt man bei seinen eigenen Kohlen," so beweist dies, wie er sein tiefstes Gemüth in das Gedicht ergossen. Aus diesem Liebesbund des Künstlers und des Kunstwerks, aus diesem schweigsamen naiven Einverständniß der Seele des Dichters und der Seele der Welt leitet F. Zimmermann die innige Rührung ab, die uns beim Lesen Homers ergreift. Nirgends dringt dieser uns seine Reflexionen auf, nirgends spricht er seine Empfindungen über das Dargestellte aus, aber er hat die ganze Hoheit und Milde seiner eigenen Natur all seinen Schöpfungen völlig eingehaucht. Wir erkennen sein Vaterlandsgefühl, wenn Odysseus sich sehnt den Rauch des Vaterhauses aufwirbeln zu sehen, wir ahnen den Muth seiner Brust in der Waffenfreude des Achilleus, aus Andromache's lächelnder Thräne spricht die Innigkeit seines Gemüths uns an, wie die Kindereinfalt seiner reinen Seele aus dem

Zurückbeben des kleinen Astyanax vor dem Helmbusch des Vaters; Odysseus und Penelope offenbaren den Erfindungsreichthum seines Geistes, die Treue seines Herzens. Die Objectivität des Epos ist also keine kalte Aeußerlichkeit, sondern sie besteht darin daß das subjective Gefühl des Dichters sich völlig in den Gegenstand ergossen hat und dieser dadurch vom innigsten Gemüthsleben durchdrungen, bewegt und beseelt erscheint.

Goethe's Hermann und Dorothea erhebt sich aus dem Kreise des Idylls in den des eigentlichen Epos nicht blos dadurch daß die größte Begebenheit des Jahrhunderts ihm zum Hintergrunde dient, sondern dadurch daß uns die Geschicke der Welt und der Wandel der Zeit in den Begebenheiten der Familie veranschaulicht werden, daß wir sehen wie der Mensch das Beständige der Gesinnung und die Treue für die Natur verschmelzen soll mit der Empfänglichkeit für das Neue, für die Bewegung der Freiheit, damit er und sein Geschlecht weder thatlos erstarre noch in trüber Gährung sich verwirre, sondern die eigenthümliche Wesenheit mit klarem Muth ausbilde und die Cultur der Natur vermähle. In ganz ähnlicher Weise hat Wilhelm v. Humboldt eine Abhandlung über dieses Gedicht dahin erweitert, daß er an ihm vom Besondern aufsteigend die Gesetze der epischen Poesie nachwies und diese wiederum in einer der Hauptstimmungen des Geistes begründete. Wir wollen den umgekehrten Weg gehen und aus dem Wesen des Geistes ein Bild unserer Dichtung entwickeln.

Unser Leben bewegt sich zwischen den Zuständen einer ruhigen Beschauung, einer uninteressirten Betrachtung der Dinge, und einer Erregung der Gefühle, eines bestimmten Empfindens. Die Empfindung eignet den Gegenstand sich an oder schließt ihn von sich aus, er gilt ihr nur in so weit er das innere Selbst berührt, das ihn liebt oder haßt, und darnach abstößt oder genießt, oder in der Empfindung hat

sich die Seele in ihrer Untrennbarkeit vom Gegenstande und bezogen auf ihn als diesen einzelnen. Die Betrachtung dagegen läßt die Sache in deren eigenen Wesenheit und Selbständigkeit bestehen, sie scheidet das Ich von ihr um beides reiner zu gewinnen, sie ist unparteiisch, sie ist nicht an ein Ding gebunden, sondern geht in ihrer Freiheit von einem zum andern fort, um in den Unterschieden den Charakter des Einzelnen und in der Verbindung des Mannichfaltigen, im Zusammenhange das Ganze zu erkennen. Die Empfindung der Liebe will diesen Mann, dieses Mädchen einzig und immer, aber der Naturforscher will die Verzweigung der Nerven erkennen wie sie in allen Menschen sich findet, und es ist ihm gleichgiltig an welchem er seine Entdeckungen macht. Die beschauliche oder beschauende Stimmung will das Object nicht meistern, sondern nur erkennend in sich aufnehmen, nur sein treuer, ungetrübter Spiegel sein, und aus dieser gleichmüthigen Lebendigkeit der Seele entspringt die epische Dichtung und deren Objectivität, während die Empfindung in der subjectiven Lyrik sich ausspricht. Jene Ruhe der Betrachtung, die stille Abgezogenheit des Gemüths drückt die alte Sage von der Blindheit der Sänger aus: sie haben die Natur mit offenen Augen angesehen, nun aber blicken sie sinnend den Bildern des Lebens nach, die vor ihrer Seele vorüberziehen.

Die epische Kunst ist die Wiedergeburt der Plastik innerhalb der Poesie; wie diese arbeitet sie für die Anschauung, wie diese gibt sie ihren Gestalten die vollrunde, in sich geschlossene Lebenswirklichkeit, oder sie erreicht die ihr gebotene Objectivität dadurch daß alles Besondere in ein gleiches klares Licht tritt, daß es ein selbständiges Dasein und eine eigene Beseelung hat, daß es nicht als ein Verschwindendes erscheint, das auch nicht sein könnte, sondern als ein in sich Bedeutsames, als ein Ewiges und Wesenhaftes. Aber das innere geistige Wesen muß auch vollständig zur Erscheinung

kommen. Das Unsagbare des Gefühls, das erhabene Verstummen vor dem Unendlichen in Klopstocks Messias ist unepisch: die Empfindung muß ihr geflügeltes Wort, die Gesinnung ihre sichtbare That finden. Wenn ein Homerischer Held etwas denkend erwägt, so ist das ein Sprechen zu seiner eigenen Seele, und die weise Mäßigung der eigenen Brust erscheint zugleich als die Pallas Athene, welche den Peleussohn mahnend am blonden Haupthaar faßt. Was ein Jeder innerlich ist, das wird ohne Heuchelschein offen in seinen Worten und Werken dargelegt. Zustände des Gemüths gibt der Epiker durch Handlungen kund, in welchen sie objectiv werden. Als die Burgunden zu den Hunnen kommen, da küßt Chriemhild den Giselher, aber den Günther küßt sie nicht; wie Hagen dies sieht, da bindet er den Helm fester. An dem äußern Zeichen daß sein Schild von Schwertern nicht zerhauen sei, erkennt Chriemhilde daß ihr Gemahl Siegfried ermordet worden. „Warum schweigst du und zeigst du mit Lächeln deine Zähne?“ fragt Sal bei Firdusi.

Wie die Bildsäule rings von ununterbrochenen Linien umschrieben ist, denen das Auge sanft fortgleitend folgt, bis es zum Ausgangspunkte der in sich geschlossenen Formen zurückkehrt, so gewinnen wir ferner den Ausdruck der Objectivität in der Dichtung dadurch, daß die Schilderung eine durchgängige Stetigkeit hat, daß in ihr keine Sprünge und keine Lücken eintreten, sondern daß wir Schritt vor Schritt oder von einem Moment zum andern vorangehend zum Ziele kommen, daß Raum und Zeit in unserer Vorstellung im Zusammenhange durchmessen und erfüllt werden. Ein einiger Faden durchschlingt das Ganze, die Begebenheiten sind miteinander verkettet, die Gedanken nach dem logischen Gesetz miteinander verbunden; die Willkür der Individualität, die vom Hundertsten aufs Tausendste kommt, hat hier keine Stelle, wo das Sachliche in seiner Gediegenheit, in seiner

Fülle, in seiner Realität hervortreten soll, wo statt der vielen Möglichkeiten, mit denen die Vorstellung spielt, vielmehr die eine nothwendige Wirklichkeit dargestellt werden soll. Nichts werde für die Ahnung blos angedeutet, sondern das Seiende, das Gewordene werde in der ganzen Macht und Deutlichkeit seiner Erscheinung veranschaulicht. Jeder Dichter lebt in der Gegenwart, denn nur die Gegenwart ist, und die Ewigkeit ist die sich stets gebärende Gegenwart: aber der Lyriker folgt dem Wellenschlag des Augenblicks, der ihn hin und her schaukelt, und er lebt einzig im Gefühl des eben Gegenwärtigen, während der Dramatiker von der Gegenwart aus in die Zukunft blickt, nach dem sich hinwendet was noch geschehen, was als Endzweck aus dem Processe der Dinge hervorgehen soll; der Epiker aber richtet sein Auge auf die Vergangenheit, auf das bereits fertige, in sich vollendete Leben; dieses beschwört sein Zauberspruch für die Gegenwart herauf. Als das bereits Gewordene ist es das Objective, und als das Vergangene und Nothwendige wird es mit Ruhe betrachtet, während der wechselnde Strom gegenwärtiger Empfindungen die Seele mit sich fortreißt, oder das Zukünftige, was erst werden soll, uns wegen der Ungewißheit des Ausgangs in Spannung, in Besorgniß, in Aufregung versetzt, und jene gleichmüthige Stimmung des Betrachtens aufhebt, die das Epos als die seinige bedarf. Als Odysseus sein eignes Geschick von Demodokos singen hört, bricht er in Thränen aus, und sofort heißt der König Alkinoos den Sänger inne halten, weil sein Lied nicht Alle erfreue.

Doch wir wollen das Gesetz der Stetigkeit noch durch ein oder das andere Beispiel erläutern. In der Edda wird nicht die Sage erzählt um sie dem Hörer mitzutheilen, sondern sie wird als bekannt vorausgesetzt, und nur ein einzelner Punkt wird je nach der Stimmung des Dichters herausgegriffen, um ihn im Glanz der Dichtung zu betrachten

und dadurch die gleiche Stimmung im Hörer zu erwecken; das Vorhergehende, das Nachfolgende wird gelegentlich angedeutet, kühne Uebergänge durchbrechen die gleichmäßige Entfaltung, und Sprünge herrschen statt des ruhigen Fortgangs: die Edda ist lyrisch. So wird Sigurds Mord mit den paar Zeilen erzählt, nachdem gesagt ist, daß die Schwäger beschlossen den Guttorm dazu zu veranlassen:

Leicht aufzureizen
War der Uebermüthige;
Bald stand der Stahl
Sigurd im Herzen.

Das ist lyrisch gewaltig, eine ergreifende Kürze statt der behaglichen Breite, die das Epos verlangt. Wir finden diese im Nibelungenlied, wo Siegfrieds Tod der Gemahlin durch den Traum angedeutet ist, wo er hinauszieht auf die Jagd, wo er den Wettlauf nach dem Brunnen macht, und Zug für Zug alles, was er oder was Hagen thut, in ununterbrochener Folge, alle einzelnen Augenblicke ausfüllend erzählt wird. Wir finden sie in der Ilias, wo stets ein Wort das andere gibt, eine That die andere hervorruft, wo wir sehen wie die Helden aufstehen, sich rüsten, in die Schlacht ziehen, zum Abendmahl heimkehren, und wie der labende Schlummer auf sie herabsinkt.

Die epische Objectivität verlangt daß Alles aus den handelnden Charakteren, aus den Begebenheiten selber fließe, jede Verschlingung und jede Lösung sich ohne des Dichters Willkür und sichtbares Zuthun aus der Sache selbst ergebe. Diese Verkettung der einzelnen Ereignisse untereinander bedingt die Stetigkeit in den Kampfschilderungen der Ilias und der zweiten Hälfte des Nibelungenliedes, namentlich im Streit der berner Helden. Aus der Vollständigkeit und Geschlossenheit folgt die Deutlichkeit des Bildes. So schildert Walther von der Vogelweide seine nachdenkliche Stellung:

Ich saß auf einem Steine,
Da deckt' ich Bein mit Beine,
Darauf der Ellenbogen stand;
Es schmiegte sich in meine Hand
Das Kinn und eine Wange.

Von einem Bein zum andern, von da zum Ellenbogen, zur Hand und zu Kinn und Wange wird unser geistiges Auge in einer ununterbrochenen Linie hingeleitet. — Die successiv sich aneinanderreihenden Vorgänge bei Isfrediars Tod gibt Firdusi in strenger Folgerichtigkeit:

Matt sank sein Haupt, schlaff wurden seine Glieder,
Der Bogen glitt aus seiner Rechten nieder,
Er hielt sich an des Rosses Mähnen sterbend,
Mit Blut den Boden roth wie Tulpen färbend.

Byron zeichnet uns die um den ohnmächtigen schiffbrüchigen Don Juan beschäftigte Haidee:

'Twas bending close over him, and the small mouth
Seem'd almost prying into his for breath;
And chafing him the soft warm hand of youth
Recall'd his answering spirits back from death;
And bathing his chill tempests tried to soothe
Each pulse to animation, till beneath
It's gentle touch and trembling care, a sigh
To these kind efforts made a low reply.

Wie hier im Einzelnen, so finden wir die gleiche Stetigkeit und Vollständigkeit und die dadurch erzielte epische Anschaulichkeit auch in Goethe's Hermann und Dorothea. Von der Schwüle des Mittags bis zum dämmernden Abend mit seinen donnernden Wolkenmassen und seinem heraufsteigenden Monde durchleben wir den ganzen Tag, und wir geleiten Hermann nach dem Brunnen, nach dem Dorfe, nach dem bereits bekannten Birnbaum, bis wir wieder mit ihm über die Schwelle des elterlichen Zimmers treten. So wandelt Dante mit gleichem feste Schritte durch die Kreise der Hölle, den Berg der Reinigung hinan und in den himmlischen

Sphären, und seine Seele wird für uns zum Spiegel der ganzen Welt und ihrer Geschichte. In der Odyssee holt Penelope den Bogen des Odysseus. Da wird in vielen Versen geschildert wie dies geschieht. Sie steigt hinauf zum Gemach, nimmt den Schlüssel von Erz mit dem elfenbeinernen Griffe, und geht zur hintern Kammer hinab, wo die Kleinode des Königs ruhen. Dort tritt sie auf die eichene Schwelle, löst den Riemen vom Ring der Pforte, steckt den Schlüssel hinein und schiebt den Riegel zurück; krachend breiten die Thürflügel sich auseinander, und sie geht hin zur Wand, sie reckt sich empor und enthebt dem Nagel den Bogen.

Und hier erfahren wir zugleich den Unterschied der bildenden und dichtenden Kunst in ihren Schilderungen. Homer beschreibt uns das Haus des Odysseus nicht, aber er erzählt uns den Weg der Penelope, und so gewinnen wir ein Bild des Hauses, indem wir ihrem Gang durch dasselbe folgen. Er hat das Gefühl daß eine bloße Beschreibung der Außendinge kalt läßt, und daß das im Raum nebeneinander Befindliche und zugleich Sichtbare durch nacheinander folgende Aufzählung doch nur zerstückelt vor die Seele tritt; darum beschreibt er seine Helden nicht wie sie gerüstet sind, sondern er führt uns in ihr Zelt, in dem sie sich zur Schlacht waffnen, und nun sehen wir wie sie den Harnisch um die Brust und die Schienen um die Beine legen, die glänzenden Sohlen unter die Füße binden und den roßhaarumflatterten Helm aufs Haupt setzen. Er beschreibt uns die Schiffe nicht, sie heißen nur die schnellen, die schwarzen, die rothgeschnäbelten; aber das Abfahren und Anlanden schildert er in den einzelnen Momenten der Thätigkeit. Hierdurch geleitet fand Lessing im Laokoon das Gesetz: der Dichter schildert Handlungen, und andeutungsweise durch sie die Gestalt und die körperlichen Dinge, der Bildner gibt uns Gestalten, und andeutungsweise in ihnen die Bewegung.

Lessing sagt: Die Malerei gebraucht Figuren und Farben im Raum, die Poesie articulirte Laute in der Zeit; jene drücken darum das nebeneinander Bestehende, diese das nacheinander Folgende aus; Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften sind Vorwurf der Malerei, Bewegung, Handlung ist Gegenstand der Poesie. Aber die Körper eristiren in der Zeit und bewegen sich in ihr, und der Maler hat deshalb den prägnanten Moment zu erfassen, der in der gegenwärtigen Stellung das Vorhergehende und das Nachfolgende mit erschließen läßt; Handlungen und Bewegungen bedürfen des Körpers als ihres Trägers, und wenn die Poesie darum stets auch nur Eine Eigenschaft des Körpers angeben, Einen Zug in die fortschreitende Handlung einflechten kann, so vermag sie doch successiv ein Bild desselben zu entwerfen, gerade wie Homer den Schild des Achilleus dadurch beschreibt, daß er uns in die Werkstatt des kunstverständigen Feuergottes führt und diesen vor unsern Augen das Einzelne bilden läßt.

Dabei müssen wir hinzufügen daß das Material, in welchem der Dichter arbeitet, eigentlich doch die Phantasie des Hörers oder Lesers ist; sie will er anregen dasselbe Bild zu entwerfen das vor seiner eigenen schöpferischen Seele schwebt; es gilt also die Phantasie zu begeistern, daß sie nach Einem Zug das Ganze ausführe, daß sie aus den fortschreitenden Bewegungslinien zugleich die ruhende Gestalt componire. Auf kühne Weise muß er die Phantasie des Hörers mit Kraft ausrüsten und zugleich sich ihrer so bemächtigen, daß sie in seinen, des Dichters, Kreisen sich bewegt, in seinem Dienste arbeitet. So hat Homer die Göttin der Liebe nirgends beschrieben, er sagt nur daß sie einmal am Reize des glänzenden Nackens, am leuchtenden Auge erkannt worden; aber wenn die Götterjünglinge Hermes und Apollon noch zehnmal stärkere Banden wie Ares erdulden möchten unter dem Gelächter des ganzen Olymp,

so es ihnen nur vergönnt wäre an Aphrodite's Busen zu ruhen, so versetzt diese Schilderung vom Eindruck der Schönheit uns in die Stimmung das ihr gemäße Bild nach eigener Lust, nach eigener Erfahrung zu entwerfen. Von Helena sagt Homer nur daß sie schön gewesen wie eine Göttin; er zeigt uns aber die Wirkung ihrer Schönheit, wenn sie unter die Aeltesten Trojas tritt, und diese die erschlagenen Söhne und den drohenden Untergang der Vaterstadt vergessend es den Troern und Achäern nicht verargen wollen, daß sie um ein solches Weib zehn Jahre lang kämpfen.

Bei Firdusi sucht Ger nach dem jugendlichen Kai Kosru, der in der Waldeinsamkeit erwachsen ist; da sieht er plötzlich

Nächst einem Springquell einen jugendfrohen
Gesellen, einen gleich der Zeder hohen,
Dem in der Hand ein Becher Weines glänzte,
Und dem das Haupt ein Blumenkranz bekränzte.
Ein Liebling Gottes schien er, majestätisch
War er von Wuchs, sein Auge fast prophetisch;
Man glaubte Sijawusch mit dem korallenen
Hauptschmuck vor sich zu sehn, den früh Gefallenen:
Ein Duft der Liebe quoll aus seinen Zügen,
Nicht wollte sich sein Haar dem Kranze fügen
Und wallte frei herab.

Es erinnert an Jasons Auftreten auf dem Markt zu Jolkos. Pindar hat eben des Orakels gedacht, das den Pelias vor einem Manne warnt der einschuhig ihn antreten werde, und sogleich fährt er fort:

Und es kam
Bald daher ein staunlicher Mann in des Speers zwiefacher Wehr. Ihm deckte die Schultern das Kleid
Heimisch bei magnetischem Volk, der Gestalt machtvollen Bau wohlständig gürtend.
Gegen der Schauer Ergüsse beschirmt' ein Pardelvließ ihn,
Aber das reiche Gelock war nicht gemäht vom Haupt entwallt,
Sondern schlug ihm ganz des Rückens Fläch', und zugleich des unschreckbaren Geists

Männlichkeit ausforschend trat vorschreitend auf geradem Pfad
Er in des Marktraums Volksgetümmel.

Im Nibelungenliede finden sich müßige Beschreibungen von Gewändern und Waffen, aber nur in solchen Stellen die als eine spätere höfische Zuthat zu dem alterthümlichen Volksgesang angesehn werden müssen. Wo dieser rein erklingt da herrscht dasselbe keusche Reinerhalten der Poesie in ihren Grenzen wie bei Homer. Die Schilderung der Chriemhild ist nicht minder meisterhaft als die der Helena. Jene tritt auf, und sogleich erregt ein schönes Gleichniß unsere Einbildungskraft:

Da kam die Minnigliche; so tritt das Morgenroth
Hervor aus trüben Wolken.

Die Helden bekennen daß sie solch eine schöne Frau noch nie gesehn. Der Dichter greift nach einem zweiten Gleichniß:

Wie der lichte Vollmond vor den Sternen schwebt,
Deß Schein so hell und lauter sich aus den Wolken hebt,
So glänzte sie in Wahrheit vor andern Frauen gut:
Das mochte wohl erheben so manchem Helden seinen Muth.

Und er vollendet ihr Bild durch die Hervorhebung seines Eindrucks auf Siegfrieds Gemüth:

Er sprach in seinem Sinne: „Wie dacht' ich je daran
Daß ich dich minnen sollte? Das ist ein eitler Wahn;
Soll ich dich aber meiden, so wär' ich sanfter todt."
Er ward von Gedanken oft bleich und oft wieder roth.
(Simrock.)

In der Kudrun wird von dem alten Wate gesagt daß sein greises Haar mit Borten umwunden sei, sein Bart lang und breit herabwalle; der Königstochter wird es bange ob sie ihn küssen solle; auf ähnliche und doch andere Weise hat Rüdigers Tochter in dem Nibelungenliede Scheu den grimmigen Hagen zu begrüßen. Von Wate heißt es dann weiter:

Frau Hild und ihre Tochter in scherzhaftem Muth
Frugen Herrn Waten ob's ihm däuchte gut
Wenn er bei schönen Frauen also sitzen sollte,
Oder ob er lieber in dem harten Streite fechten wollte.

Da sprach Wate der Alte: „Eines ziemt mir baß,
Wenn ich auch bei schönen Frauen so sanft noch nie saß.
Doch wär' es mir noch lieber, wenn ich mit guten Knechten.
Wann es sein sollte, in den harten Stürmen dürfte fechten.

Bald darauf wird Horands Gesang ebenfalls durch die Wirkungen geschildert die er hervorbringt:

Der Lieder sang er dreie, die waren wundersam,
Keinem ward es lange der solchen Ton vernahm:
Die Zeit die einer brauchte tausend Wegesstunden
Zu reiten, wäre hier ihm wie ein einziger Augenblick verschwunden.

Lauschend ließ die Weide im Wald das scheue Wild,
Die Würmlein die krochen im grünen Grasgefild,
Die Fischlein die im Wasser schwammen auf und nieder,
Die ließen ihre Wege; ja nicht umsonst sang er seine Lieder.

(W. v. Plönnies).

Goethe gibt uns zuerst eine Ahnung von Dorothea durch den Eindruck den sie auf Hermann gemacht; dann sagt Hermann mit wenig Worten wie sie die Stiere am Wagen der Fliehenden gelenkt, und nun steht ein Bild wie auf einer antiken Gemme vor unsern Augen; dann muß Hermann sie den suchenden Freunden kenntlich machen, und was er als Kennzeichen von der Stehenden angegeben, wiederholt der Apotheker von der Sitzenden; endlich tritt sie über die Schwelle an Hermanns Arm, und die Thür erscheint zu klein für die hohen Gestalten. Ein Musterstück wie Bewegung und Gestalt einander bedingen und veranschaulichen, gibt dann die herrliche Stelle:

Sorglich stützte der Starke das Mädchen, das über ihm herging;
Aber sie, unkundig des Steigs und der roheren Stufen,

Fehlte tretend, es knackte der Fuß, sie drohte zu fallen.
Eilig streckte gewandt der sinnige Jüngling den Arm aus,
Hielt empor die Geliebte; sie sank ihm leis auf die Schulter,
Brust war gesenkt an Brust, und Wang' an Wange. So stand er
Starr wie ein Marmorbild, von ehernem Willen gebändigt,
Drückte nicht fester sie an, er stemmte sich gegen die Schwere.
Und so fühlt er die herrliche Last, die Wärme des Herzens,
Und den Balsam des Athems, an seinen Lippen verhauchet,
Trug mit Mannesgefühl die Heldengröße des Weibes.

Warum sind die Landschaftsbilder Matthissons verblaßt, wie wenn sie mit Wasserfarben gemalt wären? Warum wird Kleists Frühling nicht mehr gelesen? Warum ist uns Ossian in den Hintergrund getreten? Die Antwort folgt aus dem Gesagten: es fehlt an der bestimmten Handlung, an der Bewegung, an den Individualitäten in der Naturumgebung. Goethe zeichnet in Hermann und Dorothea ein Landschaftsbild wie den Hintergrund eines historischen Gemäldes dadurch daß die Mutter dem Sohn nachgeht unter den Birnbaum, daß die Freunde hinausfahren nach dem Lindenbrunnen; er gibt treffliche Landschaftsbilder im Werther dadurch daß dieser in der Natur lebt und in ihr den Reflex seiner Seelenzustände gewahrt, im blühenden Sommertage wie in der fluthreichen Novembernacht. Adalbert Stifter hat bei seinen Naturschilderungen sich derselben Kunst bedient; echt episch gibt er sie bis ins Einzelne sorgsam und getreu, aber so daß dieses Einzelne successiv von einer das Ganze durchlebenden Persönlichkeit erfahren wird. Ich erinnere nur an jenes schöne Stück, wie der Regen an den Bäumen gefriert und nun Zweige zerknittern, Aeste zerbrechen unter des Eises Last, in den Aufzeichnungen des Arztes, der an solchem Schreckenstag durch die Wälder fährt und vor dessen Augen sich nach und nach das ganze Phänomen entfaltet, der nach und nach zu immer neuen Formen desselben hinkommt. Stifter sieht die Natur mit dem scharfen Malerauge, aber er schildert sie mit den

Mitteln des Dichters. Goethe's Amor als Landschaftsmaler zeigt trefflich in engem Rahmen worauf es ankommt.

Die Stetigkeit führt zur Vollständigkeit. Die epische Einheit erscheint in der Totalität der einzelnen Bilder und in deren Zusammenhange, sie erscheint im Gleichgewicht der einzelnen Theile, das der gleichmüthigen Seelenstimmung entspricht. Aber die Objectivität der Darstellung verlangt daß jede Gestalt im Epos wie in der Wirklichkeit ihr selbständiges Leben und Bestehen habe, und wenn der Dramatiker seine Gestalten um Eines Zweckes willen schafft und in ihrer Wechselwirkung ineinander verschränkt, stellt sie der Epiker nebeneinander und weiß eine jede so zu entfalten, daß sie sich selbst genug und für sich etwas Ganzes sein könnte. Er bildet im Reliefstyl, wie diesen Phidias und Thorwaldsen mustergiltig angewandt; ein gemeinsamer Geist durchdringt den ganzen Zug um den Fries des Parthenon, aber von diesen Reitern, diesen Jungfrauen ist auch jede Figur ein frei entfaltetes Wesen für sich, während in der malerischen Gruppe gar oft eines um des andern willen da ist, und alles Einzelne auf einen Mittelpunkt bezogen wird wie im Drama. Die dramatische Einheit vergleiche ich darum dem animalischen Organismus, in welchem Ein Herz der Ausgangs- und Endpunkt wie die bewegende Mitte aller Adern und Lebenssäfte ist, der somit ein in sich festgeschlossenes Ganze bildet. Die Einheit des Epos aber ist die der Pflanze. Hier ist jeder Zweig eine Individualität für sich, und der Stamm erscheint nur als der gemeinsame Mutterboden der Zweige, die sich von ihm aus in die Lüfte erheben, ohne daß die Blätter des einen in die des andern übergingen, und so der Trieb absteigend wieder zum Stamm zurückkehrte. So stehen die Homerischen Helden nebeneinander, so sind die einzelnen Abenteuer des Odysseus aneinander angelagert; sie bilden ein Ganzes, wie Aeste und Zweige eines edeln Stammes sich zur Krone wölben.

Einheit und Stetigkeit der epischen Darstellung werden am besten erreicht werden, wenn die Begebenheiten sich im Verlauf einer kurzen Zeit ereignen, sodaß der Dichter alle Momente derselben ausfüllen kann, wie Goethe in Hermann und Dorothea. So hat Homer aus den zehn Jahren des trojanischen Kriegs ein paar Tage herausgewählt, an denen die Heldenkraft sich am herrlichsten entfalten, die er vom jedesmaligen Aufleuchten der Morgenröthe bis zum Glanz der Sterne schildern konnte; so geleiten wir den Odysseus nur auf dem Ende seiner Fahrt, nur in den Entscheidungskampf, und erfahren seine frühern Schicksale durch Erzählung. Das Nibelungenlied entspricht in seiner gewaltigen zweiten Hälfte der hier aufgestellten Foderung, der weder der Tristan noch der Parcival völlig, aber doch in ihrem eigentlichen Kerne genügen. Tasso, Milton, Klopstock haben hier dem antiken Muster glücklich nachgestrebt. Im Graf von Habsburg, im Kampf mit dem Drachen hat Schiller Alles in Einem Moment zu vereinen gewußt.

Auch wo der Epiker Empfindungen ausspricht, thut er es so daß alle Schwelgerei des Gefühls, aller lyrische Selbstgenuß der Wehmuth und der Lust vermieden und die Empfindung durch die Gegenstände geschildert wird die sie hervorrufen. Das sehnende Langen und Bangen in schwebender Pein der noch ungestandenen Liebe, dies Grundthema der Lyrik ist darum weit weniger Stoff des Epos als die Liebe der Verlobten und der Gatten, die als fortdauernde und befriedigte Herzensgewalt ein Zustand des gemeinsamen Lebens geworden ist, deren Treue sich nun in Conflicten und in zeitweiliger Trennung zu bewähren hat. Dies gilt von der Odyssee wie von der Kudrun und von Nal und Damajanti. Sie sind echt episch; die reizenden Seelengemälde und Gefühlsoffenbarungen in Wolfram von Eschenbachs Titurelfragmente strahlen im Glanz lyrischer Schönheit. Manchmal scheint auch bei Homer die Situa-

tion lyrisch zu werden, aber gerade dann kann man die Eigenthümlichkeit der epischen Darstellungsweise bei ihm studieren. So erzählt Andromache bei Hektors Abschied wie Achilleus ihr den Vater und sieben Brüder erschlagen habe, weshalb nun Hektor ihr Eins und Alles sei; darum bleibt bei seinem Tod ihr kein Trost, sondern nur Gram. Und so wird ihr künftiges Loos vor Hektors Auge sogleich zum Bilde: nichts jammert ihn so sehr, als daß ein Achäer die Weinende wegführen wird, den Tag der Freiheit ihr raubend, und sie in Argos um den Webstuhl eines andern Weibes gehen oder mühsam Wasser herbeitragen muß. In der Anrede des Odysseus an Nausikaa tritt diese zuerst lebendig vor uns hin, wenn er nicht weiß ob er eine Göttin oder eine Jungfrau in ihr anreden soll, wenn er ihre Eltern, ihren Bräutigam glücklich preist, wenn er sie mit der Palme in Delos vergleicht; seine Bitte um Schutz wird dann durch die Erzählung von seiner Noth motivirt, und der Segenswunsch für sie ist ein Gemälde des häuslichen Glücks befriedigter Liebe.

Auch Gottfried von Straßburg weiß die Liebesseligkeit von Tristan und Isolde durch die Schilderung ihres Lebens im Wald und in der Minnegrotte zu veranschaulichen. Und als Tristans Mutter den Tod ihres Gemahls erfährt, da läßt der Dichter sie sich keineswegs in lyrischen Klagegesängen ergießen, sondern er zeichnet sie wie sie gleich einer Niobe in ihrem Gram erstarrt; sie weint keine Thräne, ihr Herz ist versteint, ihre Zunge verstummt, sie stirbt indem sie ihren Sohn gebiert.

Herrlich zeichnet Firdusi den Mutterschmerz Tehmime's, als sie die Kunde erfährt wie ihr Sohn Sohrab mit seinem Vater Rustem gekämpft, ohne daß beide einander erkannt, und der Sohn durch des Vaters Hand erschlagen sei. Sie klagt über den Gefallenen, aber das Wort genügt ihr nicht um zu sagen was sie empfindet, und die tiefe Innerlichkeit

ihrer Gefühle gibt sie durch eine Reihe äußerlicher Handlungen sichtbar kund.

Als ob das Blut in ihren Adern starrte,
Sank leblos auf die Erde sie, die harte,
Dann raffte sie sich plötzlich wieder auf
Und ließ aufs neue ihren Klagen Lauf.
Blut weinte sie, nicht Thränen um den Sohn.
Drauf ließ sie Sohrabs Diadem und Thron
Sich holen, netzte sie mit Thränengüssen,
Und rief: „O hehrer Baum, nun ausgerissen!“
Das Roß ward ihr gebracht, geschwind von Schritten,
Das er in alter froher Zeit geritten;
Den Kopf des Renners an den Busen preßte sie,
Mit heißen Zähren seine Mähnen näßte sie,
Sie küßte ihm die Stirn mit Jammerruf,
Und drückte ihr Gesicht auf seinen Huf.
Sie streichelte des Sohnes Festgewand.
Als wär' es selbst ihr Sohrab, mit der Hand.
Den Panzer holte sie, das Schwert, den Speer,
Den Bogen und die wucht'ge Keule her;
Sie nahm den goldnen Zügel, nahm den Schild
Des Sohnes, und zerschlug die Stirn sich wild.
Ergriff den Fangestrick von hundert Ellen
Und schleuderte ihn weit hinweg; den hellen
Brustharnisch küßte sie, die Kriegerhaube,
Und rief: „O Leu, so liegst du nun im Staube!“
Sie zog die scharfe Klinge des Sohrab,
Lief zu dem Pferd und schnitt den Schweif ihm ab.
Was sie an Gold und reichbezäumten Rossen
Besaß, gab sie den Armen hin. Verschlossen
Ward ihr Palast, ihr Thronsitz sank in Trümmer.
Was ohne Sohrab galt ihr Prunk und Schimmer?
Des Schlosses Thore wurden schwarz verhüllt,
Mit Staub so Saal als Festgemach erfüllt.
Die Mutter ließ die reichgeschmückten Hallen,
Daraus Sohrab entflohn, in Schutt zerfallen;
Sie weinte Tag und Nacht in ihren Leiden,
Und lebte noch ein Jahr nach Sohrabs Scheiden.
Dann starb sie; Gram war ihres Todes Keim,
Und ihre Seele ging zu Sohrab heim.

Die epische Sprache gibt das reiche Leben und die behagliche Ausbreitung des Stoffes wieder, und wie dieser offen vor dem Auge des Beschauers daliegt, so bewegt sie sich in klarer Leichtigkeit; wie die Gestalten frei für sich dastehen, so sind auch die Sätze nicht ineinander verschlungen oder eingeschachtelt, nicht voneinander abhängig gemacht, sondern einfach aneinander gereiht. Für das was in der Natur wie in der Sitte sich in gleicher Weise wiederholt, hat der Epiker mit Recht auch stets dieselbe wiederkehrende Ausdrucksform.

Als den rechten epischen Vers habe ich früher schon den Hexameter erwähnt; als ein absteigendes Maß eignet er sich für die betrachtende Darstellung, die ihrer Sache bereits sicher ist, sie nicht erst erstreben muß; aber die Cäsuren verleihen ihm die Kraft des Aufschwungs und die Mannichfaltigkeit der Bewegung; ich füge hinzu, daß diese dadurch erhöht wird daß statt der zweiten Länge der fünf ersten Füße stets auch zwei Kürzen stehen können. Der Slokas der Indier ist ihm ähnlich, aber jede seiner Hälften hat einen Theil der ganz fest steht, während im andern, dem ersten, die vier Sylben ganz nach Willkür Kürzen oder Längen sein können:

⏑⏑⏑⏑ | ⏑–́–́⏑ || ⏑⏑⏑⏑ | ⏑–⏑–.
––––   ––––

So wird die feste Gesetzlichkeit und Regelmäßigkeit und die freie Bewegung äußerlich nebeneinander gelassen, statt daß sie innerlich verschmolzen wären, und so geben die zwei accentuirten Längen der ersten Hälfte ein unversöhntes hartes An- und Abprallen, die jambische Dipodie am Ende des Ganzen einen ruhigen Ausgang.

Wen Gefahren zurückhalten, der steigt nimmer zum Glück empor;
Doch wer Gefahren Trotz bietet, steigt empor, wenn er leben bleibt.

Bei der Lampe, des Herds Flammen, bei Mond, Sternen und Sonnenschein
Fern von des Mädchens Rehaugen liegt die Welt mir in Finsterniß.

Der Poesie der Anschauung entspricht der reimlose Vers; das Mittelalter, das den Reim anwendet, drückt auch darin ein Vorwiegen der Innerlichkeit, ein Hereindringen lyrischer Elemente aus, die bei Tasso den epischen Kern völlig überwuchern, sodaß unter diesen blüthenreichen Schlingpflanzen der eigentliche Stamm kaum sichtbar bleibt.

Von der achtzeiligen Stanze, welche die italienischen Epiker anwenden, sagte schon Schiller daß die Liebe sie geschaffen habe. Vier Zeilen, deren erste und dritte, zweite und vierte aufeinander reimen, drücken schon Verlangen und Erfüllung aus, indem die Klänge der beiden ersten Verse in den beiden andern ihr Echo finden, oder es scheint in ihnen ein Gedanke, ein Bild abgeschlossen; da breitet sich aber derselbe Inhalt von neuem aus oder die Betrachtung zieht neue Gegenstände heran, eine fünfte Zeile reimt auf die erste und dritte, eine sechste auf die zweite und vierte, und nun geben zwei untereinander reimende Schlußverse dem Ganzen ein ruhiges Ausklingen, eine haltungsreiche Vollendung und Befriedigung. Musterhaft hat Goethe die Stanzenform in den beiden Zueignungen der Gedichte und des Faust gehandhabt; ein gutes Beispiel kann uns auch Platen geben:

O goldne Freiheit, der auch ich entflamme,
Die du den Aether wie ein Zelt entfaltest,
Die du, der Schönheit und des Lebens Amme,
Die Welt ernährst und immer neu gestaltest,
Vestalin, die du des Gedankens Flamme
Als ein Symbol der Ewigkeit verwaltest:
Laß uns den Blick zu dir zu heben wagen,
Lehr' uns die Wahrheit, die du kennst, ertragen!

Dante's Terzinen sind ein trefflicher Ausdruck für die Continuität und den innigen Zusammenhang des Epos,

indem stets der mittlere Vers der einen mit dem ersten und dritten der andern durch den Reim verbunden wird, und so eine ununterbrochene Reimkette das Ganze umschlingt. Fausts Monolog am Anfang des zweiten Theils zeigt Goethe's Meisterschaft auch in dieser Form, da sie dem Inhalt vollkommen gemäß ist, der die Zustände einer zu neuem Leben erwachenden Seele in die Anschauungsbilder des Sonnenaufgangs verschlingt und verwebt.

Das Metrum Firdusi's hat folgendes Schema:

◡ — — ◡ — — ◡ — — ◡ —;

Platen hat es einmal in der Uebersetzung einiger Verse nachgebildet:

O Herr, dem die Herrschaft der Welt angehört,
Und dem mein Gemüth hier Gehorsam beschwört,
Du schirmst was erhöht ist, du schirmst was gering,
Das Weltall es ist nicht, du bist jedes Ding.

Es liegt ein kräftiger Schwung in diesem Versmaß, es geht einen gewaltigen Heldenschritt voll Würde und Nachdruck, und wenn die Cäsur so einschneidet daß der Kreticus zu Tage tritt (— ◡ — — ◡ —: Wir ziehn immerdar freudevoll kühn voran), so erklingt es wie Musik zum Waffentanz. Aber wir gerathen im Deutschen in Gefahr es hüpfend zu lesen, und amphybrachisch (◡ — ◡ ◡ — ◡) vorzutragen.

Der Nibelungenvers kommt dem Hexameter am nächsten. Wie der Hexameter sechs betonte Längen am Anfang seiner sechs Füße hat, so besteht jener aus sechs Hebungen, denen die Senkungen oder unbetonten Sylben vorangehn oder nachfolgen können, was bald den jambischen, bald den trochäischen Charakter des Verses bedingt; da die mittelhochdeutsche Verskunst sich ausschließlich an das logisch Bedeutende hält, so zählt sie nur die Hebungen, und läßt nicht nur die Stellung der Senkungen frei, sondern dieselben können ganz fehlen. Wie es dem Dichter gefällt oder

wie der Sinn es erfodert, kann der Vers aufsteigenden oder absinkenden Gang annehmen. Wird der regelmäßige Tonfall durch das Zusammenstoßen zweier Hebungen ohne vermittelnde Senkung unterbrochen, so gibt dies den Ausdruck des Schroffen, Auseinanderprallenden, und kann von großer Wirkung sein, z. B. die ståhlhárten Helme, ihm ántwórtete Hagen. Vor der ersten Hebung kann auch ein mehrsylbiger Auftact stehn, wodurch der Vers ein anapästisches Gepräge erhält, wie in der Trotzrede Hildebrands gegen Hagen: Nun wer wár's, der auf dem Schilde vor dem Wásgesteine saß! — Rieger charakterisirt die Nibelungenstrophe in der erwähnten Abhandlung also:

„Sie hat vier Verse, die paarweise reimen, aber jeder derselben ist in zwei ungleichartige Glieder getheilt, die für sich genommen sich selbst als Verse verhalten. Diese Gliederung verschafft dem Vers dieselbe erhöhte Behendigkeit wie einem tactischen Körper die Aufstellung in kleinern Abtheilungen; die Vorzüge eines raschen leichtgeschürzten Ganges werden aus dem alten kürzern Verse Otfrieds in den neuen großartiger angelegten gerettet. Auf der Ungleichartigkeit der Glieder beruht ihre organische Einheit in einem höhern dritten, auf diesem sinnvollen Gegensatz innerhalb des Verses sein Ausdruck und seine Schönheit. Durch Ausdehnung des letzten Verses über das Maß der übrigen fällt der Schluß kräftig und bedeutend ins Ohr. Der erste Halbvers besteht gewöhnlich aus drei Hebungen mit klingendem Schlusse, aber es sind ihm auch vier mit stumpfem Schlusse gestattet; der zweite Halbvers der drei ersten Zeilen immer aus drei, der der vierten aus vier Hebungen mit stumpfem Schlusse. Es liegt eine feine Schönheit dieser Strophe darin daß sie in den klingenden ersten und den stumpfen zweiten Halbversen ein weibliches und ein männliches Element, um an die wirklich sinnvollen Ausdrücke zu erinnern welche die neuere Zeit für klingenden und stumpfen Reim braucht,

in systematischem Gegensatze vereinigt. Der erste Halbvers klingt sanft und ruhig aus, der zweite bricht kurz und scharf ab. Die Formen der romanischen Dichtung, die nur klingenden Reim zulassen, machen uns unfehlbar einen weichlichen Eindruck; der klingende Schluß wirkt auf ein Sichgehenlassen des Gefühls, der stumpfe auf ein kräftiges Anspannen. Um so bedeutender wirkt dann aber dies männliche Princip, wenn es im ersten Halbvers einmal ausnahmsweise durchbricht und so in einem ganzen Verse allein herrscht; und solche Verse werden fähig einem entsprechenden Inhalt mit großer Wirkung zum Ausdruck zu dienen und sich gewaltig aus ihrer Umgebung hervorzuheben."

Da Gervinus immer noch beim Lesen des Nibelungenliedes ermüdet „über den armen Reimen und der trockenen, klanglosen Sprache," so gebe ich einige Proben der herrlichen Verskunst, zunächst von ein paar Halbversen mit männlichem Schluß.

Hagens wilder Trotz in der schrecklichen Lage beim Brande des Saals liegt in dem Rath den er gibt:

Swen twinge dürstennes nôt, der trinke hie daz bluot.

Simrock übersetzt:

Wen der Durst bezwinget, der trinke hier das Blut.

Wieviel energischer aber wird der Vers wenn wir ihn metrisch treu wiedergeben:

Wen bezwingt des Durstes Noth, der trinke hier das Blut.

Beim Anblick des erschlagenen Gatten spricht Chriemhild nur eine kurze Klage, aber mit Recht bemerkt Rieger daß diese wenigen Worte mit der erschreckenden Wahrheit, die man sonst nur an Shakspeare kannte, aus der Seele geschöpft, uns zeigen wie der Schmerz dieses gewaltigen Weibes im Augenblick seiner Entstehung ihre ganze Thatkraft ergreift

und eine alleinherrschende Rachsucht erzeugt; sie enthält das ganze Motiv zum zweiten Theile des Epos. Und gerade die Zeile wo dieser Umschwung im Gemüthsleben vollendet zu Tage tritt, hat den ersten Halbvers in der besprochenen Form:

Dô rief trûreclîchen   diu künneginne milt:
„wê mir dises leides.   nu is dir doch dîn schilt
mit swerten niht verhouwen: du bist ermorderot.
wess ich wer ez het getân,   ich riete im immer sînen tôt.“

Simrock übersetzt:

Da rief in Trauertönen   die Königin mild:
„O weh mir dieses Leides!   Nun ist dir doch dein Schild
Mit Schwertern nicht verhauen: dich fällte Meuchelmord.
Wüßt' ich, wer's vollbrachte,   ich wollt' es rächen immerfort.“

Wieviel bedeutsamer wird der Schluß wenn wir sinn- und formtreu sagen:

Wüßt' ich, wer es hat gethan,   den Tod ihm sänn' ich immerfort.

Wie innig sich das Metrum dem Gedanken anschmiegt, zeigt der anfangs gehemmte, mühevolle Gang, der dann leicht und ebenmäßig endigt, in einer andern Strophe die eine Fahrt auf dem Wasser schildert und an die bekannten Schlegel'schen Hexameter auf den Hexameter erinnert:

Sîfrit dô balde   ein schalten gewan,
von stalle er schieben   vaste began.
Gunther der küene   ein ruoder selber nam.
dô huoben sich von lande   die snellen rîter lobesam.

Viel bewundert ist die Strophe von Volkers Saitenspiel:

Dô klungen sîne seiten   daz al daz hûs erdôz.
sîn ellen zuo der fuoge   diu wâren beidiu grôz.
süezer unde senfter   gîgen er began:
do entswebete er an den betten   vil manegen sorgenden man.

Da klangen seine Saiten   daß all das Haus erdoß.
Seine Kunst und seine Stärke   die waren beide groß.

Süßer, immer süßer geigen er begann;
Da spielet' er in den Schlummer so manchen sorgenden Mann.

Die Kudrunstrophe ist eine Umbildung der Nibelungenstrophe und unterscheidet sich von ihr dadurch daß sie dem dritten und vierten Verse klingenden Schluß, weibliche Reime, und dem letzten Halbvers fünf Hebungen gibt; Proben sind hinlänglich in den oben mitgetheilten Stellen vorhanden.

Will man in der epischen Poesie selber ein Bild für den epischen Dichter suchen, so kann kein prächtigeres und in sinnlicher Anschaulichkeit erhabeneres gefunden werden als das des Zeus auf dem Ida, das den dreizehnten Gesang der Ilias eröffnet. Der Götterkönig, der in sicherer Hand der Menschen Geschicke wägt, hat Hektorn und den Troern Ruhm verliehen und sie den Schiffen der Achäer nahe gebracht; dort läßt er nun den Kampf forttoben, er aber wendet sein Angesicht vom blutgetränkten Schlachtfeld hinweg, fernhinschauend nach dem Land der Thrakier und Hippomolgen, die nur von Milch sich nähren und jede Gewaltthätigkeit scheuen, die gerechtesten unter den Menschen. So verknüpft der Dichter die beiden Enden der menschlichen Natur, den Drang der Freiheit, der rastlos beweglich Neues schafft und den Kampf der Geschichte kämpft, und die stille Genügsamkeit in der friedlichen Ordnung eines kleinen Kreises der Häuslichkeit, und überblickt in ihnen alles was das irdische Leben erfüllt und bewegt, auf jedem mit gleicher Theilnahme verweilend; er steht auf der Höhe, von der aus das Ganze ihm offen liegt und nichts Einzelnes seinen Blick ausschließlich fesselt, und dies Ganze stellt er dar, sei es daß er es in der Fülle und dem Glanz seines Reichthums ausbreitet, sei es daß er in einer einfachen Handlung ein symbolisches Gemälde der Menschheit entwirft. Und diesen weiten großen Ueberblick über das Ganze der Natur und der Menschheit will er auch uns verleihen; eine erhabene Stimmung des Gemüths mit all seinen

Kräften ist die Wirkung des epischen Gedichts. Keine einzelne Empfindung herrscht vor, die ganze Tonleiter der Gefühle wird angeschlagen, jedes hat seine Berechtigung, aber auch seine Vermittelung, und im Ebenmaße des Gleichgewichts genießen wir des Eindrucks der Rührung und Ruhe, wie vor einem Meisterwerk plastischer Kunst, oder es verschmilzt in unserer Seele mit dem frischen Muth, der frei ins Leben hineinschaut, jene Wehmuth, die uns immer ergreift, wo wir in die innere Tiefe der Menschheit blicken, wie der Sänger von Hermann und Dorothea sagt:

Hab' ich euch Thränen ins Auge gelockt und Lust in die Seele
  Singend geflößt, so kommt, drücket mich herzlich ans Herz!
Menschen lernten wir kennen und Nationen; so laßt uns
  Unser eigenes Herz kennend uns dessen erfreun.

Die Gliederung der epischen Poesie.

Die epische Poesie ist die Morgenröthe der Cultur, sie ist das erste Wort in dem ein Volk sein Wesen ausspricht, in dem ein Einzelner die Anschauungen festhält die über Gott und Welt begeisternd in seinem Gemüthe aufgeleuchtet. Zuerst aber sind es Erlebnisse und Thaten die den Menschen zum Gesang anregen, und der Anfang, der erste große Wurf der epischen Poesie ist das Heldengedicht. Es entsteht als Volksgesang in einer Periode des Allgemeingefühls und des gemeinsamen Handelns, es ist Eigenthum des ganzen Volks und auch in spätern Zeiten der Verjüngung nehmen die Dichter doch den Stoff aus der Jugendzeit ihres Geschlechts.

Soll aber der Dichter in seiner Umgebung heimisch, soll er nur der melodische Mund seines Volks und der klare Spiegel seiner Zeit sein, wie die epische Objectivität dies verlangt, so muß auch das Leben selbst in naturwüchsiger Harmonie, voll Kraft und Herrlichkeit dastehen, das Ideal in der Wirklichkeit vorhanden sein, die Phantasie sich als eine herrschende Macht auch im Handeln erweisen. Darum ist der heroische Weltzustand der eigentlich epische. Ihn finden wir in den orientalischen Werken bei Valmiki und Firdusi, ihn im Nibelungenlied und in Ariosts und Tasso's Rittergedichten, vor allen aber bei Homer. Aber auch in

Hermann und Dorothea ist es wunderbar welch ein Duft patriarchalischer Urzeit die Gestalten umfließt, während mitten in den verständigen Ordnungen der Civilisation zugleich durch die Revolution die ursprünglichen Naturkräfte der Menschenbrust entfesselt und aufgeboten werden. Im Heroenthum der Ilias und Odyssee gelten Gesetz und Recht, aber durch den Willen, den Muth, die Energie der Helden; jene sind durch Gefühl und Gesinnung das Eigene der freien Persönlichkeiten, gerade wie Liebe, Ehre, Religion an Roland und Karl dem Großen, Gottfried und Tankred ihre Streiter haben. Eine freie Treue verbindet die einzelnen Männer dem Bundeshaupt. Auch bei den Indiern und Persern herrscht kein Knechtsinn, sondern der Dienst ist selbstgewollt wie bei den Griechen und Germanen. Rustem sagt dem Schach Kai Kawus gegenüber:

Gott ist es der mir Kraft und Muth verlieh,
Und keinem Schach der Welt verdank' ich sie!
Mein Roß der Königsitz auf dem ich throne,
Die Welt mein Knecht, der Stahlhelm meine Krone;
Die Lanze und die Keule sind mein Schutz,
Mit meinem Arme biet' ich Kön'gen Trutz;
Mein Schwert durchflammt gleich einem Blitz die Nacht,
Und mäht die Häupter auf dem Feld der Schlacht.
Kein Sklave bin ich, frei ward ich geboren,
Nur Gott, sonst Keinem hab' ich Dienst geschworen.

Es ist eine einfachgroße reine Menschheit, wie sie uns der Anfang des dritten Gesangs der Odyssee zeigt. Nestor, der Greis, hat mit den Seinen am Strande des Meeres den Göttern ein Opfer dargebracht, und während sie beschäftigt sind das Fleisch zum Mahle sich zu braten, fährt durch die blauen Wogen ein Schiff mit hellschimmerndem Segel heran, Telemachos steigt aus mit Pallas Athene in Mentors Gestalt, und einer der Söhne Nestors führt die Unbekannten zum Mahle, breitet ihnen Vließe zum Sitz

und gibt ihnen goldene Becher, zutrinkend mit Handschlag, und spricht zur Göttin:

Bete du nun, o Fremdling, zu Poseidaon, dem Herrscher;
Denn sein Festmahl ist es woran ihr eben uns findet.
Aber nachdem du gesprengt und gefleht hast, wie es gebühret,
Gib auch diesem den Becher des süßanduftenden Weines
Hin zur Spende sodann; auch er wird hoff' ich die Götter
Anflehn; denn es bedürfen die Sterblichen alle der Götter.
Jener indeß ist jünger und gleich mir selber an Jahren,
Darum sollst du zuerst mit dem goldenen Becher begrüßt sein.
(Wiedasch.)

Ferner ist das Leben ein in sich geschlossenes Ganzes: die Dinge der Außenwelt stehen in innigster Beziehung zu den Menschen, sind von der Seele derselben durchdrungen, wenn der Held sich sein Schiff selber zimmert, das Scepter selber gehauen, das Mahl selber bereitet hat; es sind keine fremden und weitläufigen Vermittelungen zwischen den Personen und ihren Geräthschaften, sondern ein unmittelbares Ergreifen. Vielleicht tritt dies nirgends deutlicher heran als in einer merkwürdigen Stelle der Odyssee. Penelope, die sinnige, das weibliche Gegenbild des erfindungsreichen Mannes, möchte nach dem Drang ihres Herzens dem wiedergekehrten Gemahl in die Arme fliegen, aber ihr Verstand heißt sie bedenken daß vielleicht ein Betrüger sie täuschen könne, die in zwanzig Jahren den Gatten nimmer gesehen; so gebietet sie denn, um ihn zu prüfen, der Schaffnerin das Bett aufzuschlagen, worauf unmuthvoll der herrliche Dulder daran erinnert wie sein Hochzeitbett unverrückbar sei; denn er selbst hat ja das Gemach um einen Oelbaum erbaut und nur dessen Krone gekappt, aber den Stamm mit den Wurzeln stehen lassen und dem Bett zum festen Fuße gebildet. Da ist die Gattin durch dieses Kennzeichen beruhigt, und weinend hält er die treue, die herzeinnehmende empor, die um seinen Hals ihre Lilienarme schlingt.

Daran daß überall die erste Freude über eine neue Entdeckung, die Frische des Besitzes, die Eroberung des Genusses hervorblickt, daß in allem der Mensch die Geschicklichkeit seiner Hand, die Kraft seines Arms oder die Klugheit seines Kopfes gegenwärtig hat, daß er in allem einheimisch ist, daran, sage ich, hat auch Hegel seine Lust gehabt, wenn er den Homer las, und darum tadelt er die Tabackspfeife, den Schlafrock und den Kaffeetopf in Vossens Louise, weil solche Dinge nicht in diesem Kreis des Landpastors entstanden seien und auf einen ganz andern Zusammenhang, auf eine fremdartige Welt und deren Industrie in Handel und Fabriken hinweisen. Aber in Hermann und Dorothea, bemerkt er weiter, sehen wir den Wirth mit seinen Gästen keinen Kaffee trinken, sondern

Sorgsam brachte die Mutter des klaren herrlichen Weines
In geschliffener Flasche auf blankem zinnernen Runde
Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rheinweins.

Sie trinken in der Kühle ein heimisches Gewächs, Dreiundachtziger, in den heimischen, nur für den Rheinwein passenden Gläsern; die Fluthen des Rheinstroms und sein liebliches Ufer werden uns gleich darauf vor die Vorstellung gebracht, und bald werden wir auch in die eigenen Weinberge hinter dem Hause des Besitzers geführt, sodaß hier nichts aus der eigenthümlichen Sphäre eines in sich behaglichen, seine Bedürfnisse innerhalb seiner sich gebenden Zustandes hinausgeht.

Wo das Leben ganz und ungebrochen dasteht, da kann der Anlaß der That und diese selbst kein Bruch dieser einheitlichen Zustände sein, wie in der Henriade der Bürgerkrieg, sondern es ist ein Kampf von Völkern, und es ist ein weltgeschichtliches Recht, das im Sieg entschieden wird, und zwar durch massenhafte Handlungen der Völker, sodaß der Instinct des Ganzen, nicht der

Geist eines Einzelnen als der Quell der Bewegung angesehen werden muß. Daher steht nicht ein einzelner Held, sondern eine ganze Heroenwelt vor unsern Augen, wie im Nibelungenlied Siegfried, Hagen, Volker, Dietrich und so viele andere, und all die bekannten Heroen der Ilias. Und der epische Held ist einig mit seinem Volk, dessen Geist er zur Darstellung bringt, er ist einig mit den Göttern und mit dem Schicksal. „Also geschah des Ewigen Wille," singt Klopstock im Anschluß an Homers Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.

Jenes Ganze aber des Volkslebens in einer bestimmten Zeit kann die Poesie in ihrer zusammendichtenden Kraft auf doppelte Weise offenbaren, in einer großen Begebenheit, die alle Kräfte der Nation in gemeinsame Thätigkeit setzt, oder in der Entfaltung eines großen Lebens, das einen Einzelnen zum Mittelpunkt vieler Geschicke, zum Träger vieler Erfahrungen macht. Ein Muster der ersten Weise haben wir in der Ilias, eines der zweiten in der Odyssee. Völkerkampf ist der Inhalt des Kerns von Mahabarata, des Schah Nameh, der Nibelungen, der Alexander- und Karlssage, des Cid, der Lusiaden, des befreiten Jerusalems; ein Einzelner ist Herr der Abenteuer im Parcival, im Tristan, und in der divina comedia ist es der Dichter Dante selbst, der alle Kreise der Hölle, des Fegefeuers und des Himmels durchwandert.

Früh fühlt sich der Mensch in die Mitte des Daseins gestellt; der Herr der Erde sieht sich abhängig von einem höhern Unendlichen, und in der Jugendzeit, wo die Phantasie die Räthsel des Lebens bildend löst, gestaltet er die Mächte der Natur und des Geistes zu persönlichen Wesen, in welchen er die einzelnen Seiten oder Offenbarungsweisen des einen Göttlichen verehrt. Je mehr Vorgänge der Natur oder des eigenen Innern der Mensch gewahrt, die ohne sein Zuthun oder ohne seine Reflexion geschehen, desto größern

Spielraum gewinnen die Götter, desto unabhängiger und selbständiger bildet sich die Mythenwelt. Ihren epischen Ausdruck hat die Göttersage bei Indiern und Griechen gefunden, während die nordische Edda sie in vorwiegend lyrischer Form darstellt, ähnlich den Gebeten und Gesängen der Zendavesta. Bei Homer ragt sie bedingend in das Menschenleben herein, so wie andererseits das Naturleben nicht blos in den weinenden Rossen des Achilleus, sondern auch in den vielen Gleichnissen herangezogen wird. Denn wie der Mensch die Ideale seines Gemüths in den Göttern, so sieht er die niedere Seite seiner Natur in den Thieren. In der Natur lebend nimmt er die Welt der Thiere zu einem Bestandtheile seines eigenen Daseins auf; er belauscht ihre geheimnißvollen Eigenthümlichkeiten, freut sich ihrer Gestalt, ihres Muthes, ihrer List; er nimmt Theil an ihnen und läßt sie an dem menschlichen Wesen Antheil nehmen, er leiht ihnen seine Sprache, seine Empfindungen. Dieses wechselseitige Austauschen ist der Quell der Thiersage, die sich am entwickeltsten in Deutschland findet, und von deutschen Forschern, wie J. Grimm und Vilmar, ergründet und gedeutet worden. Die Thiere sind weder verkleidete Menschen, noch in nackter Bestialität dem Menschen fremd; der Hirte, der Jäger, der kriegerische Reiter findet bei ihnen genugsam Anklänge an sein eigenes Wesen, die er dann sinnig weiter ausführt; nicht der Satire, sondern der Naturfreude, der epischen Erzählungslust verdankt die Thiersage ihre Ausbildung. Im Reineke Fuchs ist sie auch künstlerisch zu einer Vollendung gekommen, die nach Anlage, Composition und Durchführung nichts zu wünschen übrig läßt.

Das Volksepos ruht auf der Heldensage, und diese wie aller Mythus enthält ein ideelles und ein factisches Element; es werden allgemeine Ideen in ihr in Form einer Begebenheit ausgesprochen, und es werden die wirklichen Erlebnisse in der Phantasie wiedergeboren, der innenwal-

tende Geist der Geschichte wird ergriffen und ihm in einem typischen Ereigniß seine Verkörperung gegeben. Die Gedanken selbst aber sowohl über die Natur, ihr Leben, ihre Entstehung als über die sittlichen Gesetze und Verhältnisse in der Menschenbrust und im Reiche des Geistes hat ein jugendliches Volk nicht in wissenschaftlicher, sondern in anschaulicher Form, die Grundkräfte des sinnlichen und ethischen Daseins werden personificirt, ihr Werden und Wirken wird als eine Geschichte selbstbewußter Individualitäten dargestellt, und die mannichfachen Eigenschaften oder Lebensoffenbarungen des einen Gottes werden auf diese Art durch die Phantasie zu vielen Göttern gemacht und als solche verehrt. Wenn nun Begebenheiten oder Charaktere aus dem Kreise der menschlichen Geschichte an die Göttermythe anklingen und an sie erinnern, so verschmilzt und verwächst beides miteinander, und diese Vermischung des Historischen und des Idealen ist der Anfangspunkt der epischen Sage. Mehr und mehr treten die wirklichen Begebenheiten in den Vordergrund, aber sie sind zugleich Träger des Gedankens, der allgemeinen Wahrheit, und die Sage wird zu einer poetischen Philosophie der Geschichte, die den tiefsten Gehalt der Jahrhunderte und den innersten Sinn und Kern der Ereignisse in einzelnen strahlenden Bildern enthüllt. Mich hat es daher immer gewundert, wenn man über die mythologische oder die historische Grundlage des Nibelungenliedes stritt, als ob nur eine vorhanden und die richtige sei, während überall der ideelle und der reelle Factor zusammen den Mythus ausmachen. Attila, Theodorich der Große, die Burgunderkönige sind historisch, auch Siegfried wollen wir gern in einem austrasischen König Siegbert wiedererkennen; aber dem widerstreitet nicht, sondern geht zur Seite, daß der Dietrich von Bern Züge des Donnergottes in sein Bild aufnimmt, daß die ausgebildete Sage Siegfrieds ein Nachklang der Baldurmythe ist, daß im Hort der Nibelungen

der dämonische Zauber des Goldes besungen wird, das der Mensch nicht ungestraft den Unterirdischen abgewinnt, weil es ihn zu denselben hinabzieht, daß im Sigurd, der die Brünne Brunhilds mit dem Schwerte zerschneidet und küssend die Schlafende weckt, eine Naturanschauung von der Frühlingssonne symbolisch ausgesprochen ist, die den Frostpanzer der schlummernden Erde zerspaltet und diese zu neuem Leben wachruft, aber bald von ihr scheidet, daß endlich ein Bild der Götterdämmerung in der großartigen Schilderung des Völkerkampfs und Völkeruntergangs vor uns entrollt wird.

Wenn Einzelsagen für sich behandelt werden ohne als Glieder eines großen epischen Organismus aufgenommen zu sein, wenn einzelne glänzende Begebnisse der Geschichte oder Erlebnisse bestimmter Persönlichkeiten dargestellt werden, so entsteht die poetische Erzählung, wie sie schon in Hero und Leander und den persischen Liebesgeschichten erscheint, und neuerdings durch Scott, Byron, Mickiewicz und Kinkel zur Blüthe kam. Dem einzelnen epischen Liede des Volksgesangs entspricht in der Kunstdichtung die episch gehaltene Romanze, die einen prägnanten Moment hervorhebt und an ihn das Andere erzählend anschließt, wie Schiller gethan. Schiller macht seiner ganzen Natur nach die Helden der Ballade zu Trägern einer sittlichen Idee; an ihn, mit mehr geschichtlicher Färbung, hat Uhland sich angeschlossen, während andere Gedichte dieses Sängers an die lyrische Weise Goethe's erinnern. Denn hier ist das Grenzgebiet des Epos und der Lyrik, und merkwürdigerweise zugleich ein Quell des volksthümlichen Dramas, daher wir später darauf zurückkommen.

Endlich haben wir noch dem Idyll und der Satire eine Stelle anzuweisen. Erstere schildert die Vorzeit der heroischen Welt, ein Stillleben, in welchem die Fragen des Geistes, die Kämpfe der Geschichte noch schlummern, oder

sie schildert solch einfache, patriarchalische Zustände als Dasein in der civilisirten, vielfach bewegten Zeit, nicht mit widerlicher Sentimentalität eines Geßner, sondern mit der Naivetät von Theokrit und Goethe (Alexis und Dora). Die Satire dagegen hält einer überbildeten, vermodernden Zeit den scharfgeschliffenen Spiegel vor, damit sie gleich dem Basilisken zu eigener Vernichtung sich darin erblicke. So war sie ein originales Product des untergehenden Roms.

Wie uns das Reich der Dichtung nicht außerhalb des Reiches der Wahrheit liegt, wie wir in der Kunst nicht etwas Unreales, sondern den Kern und die Verklärung der Wirklichkeit erblicken, so galt uns das Heldengedicht als das entsprechende Idealbild der heroischen Jugendzeit der Völker, und wir erkannten wie es in ihr durch die im ganzen Volk erwachsene Sage seine Wurzeln hat, im glücklichen Fall aber auch zugleich seine Vollendung findet. Wenn aber bei fortschreitender Cultur Geschichte, Philosophie und Religion die gemeinsame Wiege der Poesie verlassen, wenn die einzelnen Berufskreise des Lebens sich scheiden und begabte Individualitäten von der Substanz des Ganzen sich mehr und mehr lösen, um ein möglichst freies Fürsichsein zu gewinnen, wenn das Gemüth nicht mehr harmlos im Glauben der Väter, sondern erst nach heißem Zweifelkampf in der eigenen Erkenntniß seinen Frieden hat, wenn das äußere Leben zu einer Sammlung rechtlicher Institutionen und festbestehender Ordnungen wird, und ihm das jugendliche Gemüth mit seinen Träumen und Hoffnungen gegenübersteht, sodaß beide erst zusammenkommen und sich versöhnen sollen: dann wird die Aufgabe des epischen Dichters eine andere; dann muß er im Besitze einer eigenen Weltansicht sein, die er den Stoff der Wirklichkeit mit frei erfindender Kraft organisiren läßt, dann muß er innerhalb der Welt selbst mehr das Reich des Herzens mit seiner Innerlichkeit oder die Kreise des privaten Daseins zum Ge-

genstande der Darstellung machen; dann muß der Prosa der Welt auch die Prosa der Sprache sich entsprechend anschmiegen, zumal der Dichter, der die Geschöpfe seiner eigenen Phantasie gestaltet, dem poetischen Leben derselben nothwendig den ganz realen Boden der Weltwirklichkeit zur Grundlage geben wird, um darin die Wahrheit seiner Idealgebilde zu bewähren. Die Poesie hat sich ins Gemüth geflüchtet, die Entwickelung der Individualität in einer vielfach widersprechenden prosaischen Welt verlangt nun ihre künstlerische Wiedergeburt, und diese ist der Roman.

Jean Paul sagt mit Recht, daß der Roman vor allem romantisch sein müsse. Die Ideen der romantischen Welt, Ehre, Liebe, Freiheit müssen ihn beseelen; in der Cultur soll durch ihn die Natur wiedergewonnen werden; in neuen Richtungen und Bildern des Lebens wollen wir die Schönheit wiederfinden, die der Mythus offenbart hatte, in wirklicher Lebensweisheit die Wahrheit, die er ahnen ließ. Der Dichter darf den vielfach zerbrochenen, zerstückelten und scheinsamen Gestalten der Wirklichkeit nicht aus dem Wege gehen, vielmehr muß er die einfache, in ihnen verborgene Schönheit entschleiern und die Misverhältnisse komisch auflösen, indem auch der Geist, der in stolzer Selbstgenügsamkeit sich in seine eigene Welt hineinträumt und die Grenzen der Dinge überfliegt, seiner irdischen Bedürftigkeit und der harten Ecken und Kanten der Realität inne wird. So producirt die Totalität des Lebens als die Uebereinstimmung von Herz und Welt sich selbst in ironischer Weise, und die Weltanschauung des Dichters wird eine humoristische. Nicht auf das spannende Interesse der Situationen, sondern auf die Charaktere kommt es an, und auf die Idee, welche sie und die Begebenheiten durchdringt, sodaß Schicksal und Gemüth nach Novalis tiefsinnigem Ausspruch als zwei verwandte Namen einer und derselben Sache erscheinen. Auch darf der Dichter nicht erzählen wie der Historiker, der das

Mitzutheilende längst als einen bereits fertigen Inhalt weiß, sondern die Sache muß sich vor den Augen des Lesers entwickeln, und in den Situationen der Charakter sich selber darstellen. Es ist richtig daß der Held des Romans keine besonders treibende und wirkende Macht sein soll — Goethe sagt: unser Freund, nicht Held, von Wilhelm Meister, — sonst wird er dramatisch; in den unausweichlichen Umständen, im Lauf der Dinge steht er wie der Heros in seinem Weltzustand; aber die Umstände müssen etwas aus dem Menschen machen, die Außenwelt muß in das Gemüthsleben hineingeschlungen und durch dasselbe bestimmt werden; wir wollen in den Stand gesetzt sein die widerstreitenden Principien im Licht einer höhern Einheit und Ordnung zu sehen, mag nun das Herz tragisch an der Welt zerschellen oder sich mit ihr, sie selber fortbildend und harmonisirend, versöhnen.

Ich habe dem Roman die Entfaltung des Gemüths im Privatleben als sein Gebiet angewiesen; das Alterthum, in welchem der Mensch ganz Bürger war und im Staat aufging, hat deswegen die Spuren und Anfänge des Romans erst da wo es sich auflöst; er beginnt mit dem vorwiegenden Familienleben, und die Liebe ist seine Seele. Auf Cervantes, Sterne, Goethe, Jean Paul und Immermann würde sich unsere Theorie ausdrücklich berufen, wenn der geneigte Leser nicht selbst schon eingesehen hätte daß sie aus der Betrachtung der Meisterwerke dieser Dichter entflossen ist. Auch der sogenannte historische Roman darf nicht die Geschichte mit der Dichtung äußerlich verbinden, sodaß diese zu einer Art von Arabeskenverzierung für jene würde, wie in den verfehlten Producten von Feßler und Andern, sondern er wird die Sittenverhältnisse, die Lebensweise einer bestimmten Zeit zum Hintergrund oder zur Atmosphäre seiner Erfindungen machen, er wird niemals welthistorische Personen, die das strenge Recht der geschichtlichen

Treue und Wahrheit auch fürs Einzelne in Anspruch nehmen, zu Hauptgestalten seiner Dichtung wählen, wohl aber mögen sie ihrem Charakter gemäß bedingend eingreifen in das besondere, das private Leben, das unter den Flügeln ihres Genius sich entfaltet. Ich verweise auf Walter Scott, Rehfues und Manzoni, auf Isabella von Aegypten und die Kronenwächter Achim von Arnims, auf Gutzkows Ritter vom Geist.

Die Novelle verhält sich zum Roman wie die poetische Erzählung zum Epos; sie stellt einzelne Züge des menschlichen Herzens, einzelne Gedanken des menschlichen Lebens dar, bald in freierer Erfindung, bald mehr im Anschluß an die thatsächlichen Zustände; immer aber muß sie eine Idee enthalten und zugleich mit Realität gesättigt sein, sodaß eben die Idee nicht in Reflexionen, sondern in der Entfaltung von Begebenheiten ausgesprochen wird. — Das Mährchen endlich, der letzte Ausläufer des Mythus, ist der Ausdruck der Kinderphantasie, welche alle Dinge in der Welt beseelt, aber mitten im phantastischen Spiel eine ewige Wahrheit und Gerechtigkeit ahnen läßt.

Wir können die ganze Gruppe von Dichtungen, die wir seither betrachtet, als das Epos der That oder des Ereignisses zusammenfassen, um sie mit der objectiven Gedankendichtung unterscheidend zu verbinden. Man hat seither oft zu Epos, Lyrik und Drama noch die didaktische Poesie als vierte Art hinzugefügt, ohne zu bedenken daß damit ein ganz neuer Gesichtspunkt, der des Zweckes, als Eintheilungsgrund hereingezogen wurde, und daß man demnach jedenfalls hätte unterscheiden müssen in eine Poesie die sich selbst genug, der nur die Darstellung als solche Zweck ist, und in eine die sich noch die Aufgabe des Belehrens stellt, die also der Moral oder dem Unterricht dienstbar wird und somit aufhört freie Kunst, Poesie zu sein. Und in der That wenn Virgil angibt welches die Kennzeichen einer guten Zuchtkuh sind, oder wenn Delille die

Sätze der Physik in Verse bringt, so ist das ebenso wenig Poesie, als

Er, ir, ur, us sind mascula,
Um steht allein als neutrum da,

oder die andern Genusregeln sammt ihren Ausnahmen, die Zumpt zu Nutz und Freude der Jugend gereimt hat. Wohl aber kann die Natur in dem Einklang all ihrer Kräfte und Erscheinungen, es kann ein einzelner Gegenstand, wie Rebe, Rose, Sternenhimmel, das Gemüth des Dichters erregen, und wenn er den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denkt, wenn ihm die Idee der einen gotterfüllten Welt oder des einen im All sich offenbarenden Gottes in der Seele aufgeht, so können diese Gedanken so bewältigend, so entzückend ihn ergreifen, daß er sich getrieben fühlt die Harmonie seiner Anschauungen auch in harmonischer Weise auszusprechen; und indem er nicht sowohl die Regungen seines Gemüths als die Herrlichkeit des Gegenstandes, als die objective Wahrheit verkündigt, wird sein Gedicht ein episches, ein objectives. Er gibt die Idee in deren eigener Größe und Fülle wieder, und reiht die Gedanken nach der immanenten Verkettung ihrer eigenen fortgehenden Entwickelungen aneinander; aber es müssen Gedanken sein die an sich poetisch sind, die das Innere im Aeußern, im Zeitlichen ein Ewiges erblicken; denn eine Lebensansicht die Geist und Natur auseinanderzerrt und zwischen der Vernunft- und Sinnenwelt eine Kluft befestigt, widerstreitet dem Wesen der Schönheit, die gerade darin besteht daß uns die ursprüngliche Liebeseinheit des Seins aufleuchtet. Daher war es denn auch keine atomistische oder dualistische Philosophie die im Alterthum ein Empedokles, in neuerer Zeit ein Giordano Bruno in Hexametern verkündeten, sondern weil jener in allem Streit doch das Walten der Liebe und ihren Sieg in der seligen Durchdringung aller Elemente feierte, weil dieser im göttlichen

Geist den innerlichen Künstler erkannte der durch das Formenspiel der Natur allbeseelend seine Gedanken sichtbar macht, konnten sie ihren Gott nachahmend ihre Gedanken in melodischen Weisen, in sinnlichen Formen mittheilen.

Den ersten Anfang dieser objectiven Gedankendichtung haben wir im Epigramm. Es ist ursprünglich Inschrift, es bezeichnet eine Sache, eine Lebenserfahrung in abgerundeter Kürze, daher das elegische Distichon oder ein paar Reimzeilen die geeignete Form sind. Die griechische Anthologie, Angelus Silesius, Schillers und Goethe's Votivtafeln und Xenien enthalten des Trefflichen viel, und gerade das Beste weiß stets den Gedanken in einem Bild auszusprechen oder zu spiegeln. So sagt Schiller:

In den Ocean schifft mit tausend Masten der Jüngling,
Still auf gerettetem Kahn treibt in den Hafen der Greis.

Oder Goethe:

Diesem Ambos vergleich ich das Land, dem Hammer den Fürsten,
Und dem Volke das Blech, das in der Mitte sich krümmt.
Wehe dem armen Blech, wenn nur willkürliche Schläge
Ungewiß treffen und nie fertig der Kessel erscheint.

Weitere Entwickelungen von Einzelgedanken gibt Rückerts Lehrgedicht oder Schefers Laienbrevier. Freidanks Bescheidenheit und der welsche Gast stehen noch höher, indem sie zum Ganzen streben, gleich den Heldensängern das Volksgemüth aussprechen, und im Anschluß an die sprüchwörtliche bildliche Redeweise ein Epos deutscher Volksweisheit geben, dem die neuere Kunstdichtung noch kein entsprechendes Werk an die Seite gesetzt hat. Der metaphysischen Gedichte des Alterthums und Italiens habe ich oben bereits gedacht. Das Streben die Gedanken im Bilde zu veranschaulichen, führt zur Allegorie, die das Abstracte und Allgemeine personificirt, und zum Beispiel die Tugenden als Frauengestalten redend einführt; aus solchen epischen

Ansätzen des Mittelalters sind dann im Drama die Moralitäten erwachsen.

Oder der Gedanke, der an sich in der Seele des Dichters vorhanden ist, wird durch eine Begebenheit ausgedrückt. Ist die Begebenheit aus dem Naturleben genommen, so entsteht die Fabel. Hier macht die Erzählung sich nicht für sich geltend, wie in der Thiersage, sondern da der Sinn, der Gedanke die Hauptsache ist, tritt eine epigrammatische Kürze an die Stelle der behaglichen Breite. Doch stützt sich immer die gute Fabel auf treue Beobachtung des Thierlebens und erzählt einen Vorgang desselben, sodaß sich die Moral für den Menschen ergibt. Daß dagegen der Löwe und die Geiß zusammen ein Reh erjagen, ist ein Beispiel, mit dem Friedrich Jacobs zwar den Horazischen Fuchs entschuldigen wollte, der sattgefressen durch die Ritze der Getreidekammer nicht wieder hinaus konnte, durch die er hungrig hereingekommen war; aber Bentley's Beschwörung aller Jäger und Zoologen, ob denn ein Fuchs Getreide fresse, behält doch Recht, nur daß sie ihn nicht berechtigt, dem Fuchs eine Maus zu substituiren. Horaz hat eben eine Fabel gemacht die den Menschen etwas lehren soll, ohne die Thiernatur zu berücksichtigen; die Volksüberlieferung hat passend den Wolf in der Fleischkammer.

Ist die Begebenheit aus dem menschlichen Leben entlehnt, so entsteht die Parabel. Sie war bekanntlich eine Lehrweise Christi, und ich habe immer die Tiefe des dichterischen Gemüths bewundert, die auf die Lilien des Feldes hinweist um uns vor Augen zu stellen wie die ewige Liebe als der Lebensgrund des Alls mit freier Huld und Gnade das Schöne hervorsprießen läßt, die Tiefe des dichterischen Gemüths, die auch in dem Geringsten noch etwas Anerkennungswerthes, Gottgewolltes, Gottgefälliges findet, sodaß der Heiland selbst zum Gegenstand einer Parabel im Muhammedanismus werden konnte. Es liegt ein todter

Hund am Weg, die Pharisäer gehen vorbei und schimpfen auf den Geruch, die rauhen Haare; Christus aber findet auch hier noch das Gute heraus und beschämt sie mit dem Worte: die Zähne sind so perlenweiß.

Ihre Höhe erreicht die Ideendichtung dadurch daß sie das Bildliche oder Begebenheitliche mit dem Gedanken verknüpft, daß sie bestimmte Persönlichkeiten episch in bestimmte Situationen bringt und diesen entsprechende Gedanken äußern läßt. So schildert Parmenides sich selbst, wie feurige Rosse ihn emporheben zum Thron der ewigen Wahrheit, und wie nun die Göttin ihm ihr Wort verkündigt. Aber den Preis verdient unter den Griechen hier der alte Hesiod. Im trachtet der Bruder Perses, der das eigene Erbgut durchgebracht, nach dem Vermögen; er aber ist unerschütterlich von der Vorstellung durchdrungen daß göttliche Fügung die Gerechtigkeit im Menschenleben schütze, die Arbeit als den einzigen Weg zum Wohlsein gegeben und das Jahr so geordnet habe, daß jedes Werk darin seine rechte Zeit findet. Eine priesterliche Stimmung ist es in der er diese ewigen Ordnungen und Gesetze verkündigt um den Bruder zu ermahnen daß er sich an dieselben anschließe und bleibendes Heil gewinne. Auch der Orient bietet uns in dieser Weise zwei herrliche Gaben. Die Bhagavadgita der Indier entfaltet die Philosophie des Bramanenthums in einer Reihe von Offenbarungen, die der Gott Krishnas dem Könige gibt, der über das Moralische des Kriegs und der bevorstehenden Schlacht bedenklich wird. Und das erhabene Gedicht der Hebräer, der Hiob, für das die Aesthetiker so oft nach einem Fach verlegen waren, findet hier seine Stelle. Die Wette des Herrn mit dem Satan und die Geschicke Hiobs leiten die Reden ein, in welchen der Dulder selbst und seine Freunde die weltregierende göttliche Gerechtigkeit im Zusammenhang der Thaten und Schicksale des Menschen betrachten, bis Jehova

selber erscheint, um das Räthsel völlig zu lösen und diese Lösung im weitern Schicksal Hiobs zu veranschaulichen. Die letzte Nacht der Girondisten, eine Dichtung von mir selber, behandelt die Unsterblichkeitsfrage in Form eines Wechselgesprächs am Todes- und Triumphmahl jener Männer.

Die lyrische Darstellungsweise.

Ich singe wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet,
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

In diesen Worten Goethe's ist es schon gesagt daß der Lyriker die eigene Innerlichkeit ausspricht, daß er in der Selbstbefreiung und dem Selbstgenuß des Gefühls seine Befriedigung findet. Wir bezeichnen die lyrische Poesie als die subjective; subjectiv aber nennen wir einmal das persönliche Seelenleben im Unterschied von der Außenwelt und den Dingen, dann aber auch dasjenige was nur einer bestimmten Individualität angehört, wie wenn wir im Unterschied von dem Allgemeingiltigen, durch sich selbst Einleuchtenden von einer subjectiven Wahrheit reden, die gerade nur für einen Einzelnen Ueberzeugungskraft hat und von dessen Gemüthsstimmung getragen wird. Allein indem dies ganz Persönliche, indem das Gefühlsleben in individueller Unmittelbarkeit ausgesprochen wird, erlangt es die Weihe der Kunst dadurch daß die hier angeschlagene Saite in allen Herzen mittönt, weil das allgemeine Wesen der Menschheit in seiner Tiefe berührt worden. So ist Mignons Lied von Italien der Sehnsuchtslaut dieses Kindes nach dem fernen schönen Vaterlande; aber es erklingt darin zugleich der geheimnißvolle Zug in die Ferne, das Heimweh der Seele

nach einem verlorenen Paradies, das in jedem Herzen schlummert. So rief der Dichter der Marseillaise Tausende zum Streit, weil sein persönlicher freiheitsdurstiger Thatendrang dem Patriotismus des ganzen Volks eine Stimme lieh. So ist der Sündenschmerz und die Erlösungshoffnung oder die Naturfreude und das Gottvertrauen in Davids Psalmen eine Stimme für Millionen geworden.

Der rechte Epiker verschwand hinter seinem Werk, mit eigener Kraft schienen die Bilder des Lebens sich vor unserer Anschauung zu bewegen, nach eigenem Sinne sich zu Gruppen zu verbinden; eine innere Einheit, eine eigene Folgerichtigkeit verkettete die Gedanken. Aber der Lyriker tritt selber in den Mittelpunkt, sein Gefühl ist es das die Welt in sich aufnimmt, er zeigt sie uns nur im Spiegel seines Gemüths. Und wie das All klanglos, dunkel, in schweigender Nacht dastünde, wenn nicht die Wellen der Luft an ein Ohr und die Schwingungen des Aethers an ein Auge schlügen, wo dann die Seele sie empfindend zu Tönen und Farben werden läßt, so sollen wir in der Subjectivität des Dichters die Macht erkennen, welche in aller Fülle der Natur und der Geschichte nur den Wiederschein ihrer eigenen Gefühle erblickt; aus seinem Auge entspringt der Morgensonnenstrahl, der die Memnonsäule tönen macht, und der Hauch seines Mundes wird der belebende Odem der Gebilde seiner Hand. Sein Gefühl singt er um das Echo im Herzen der Andern wach zu rufen, nicht Anschauungen will er vor uns hinführen, sondern Stimmungen in uns erwecken. Die Melodie der Seele und ihre Selbstinnigkeit tönt in seinem Lied, und von den Dingen spricht er nur wie sie das Gemüth bewegen, wie sie durch die Empfindungen, die sie in uns erregen, in ihrer Untrennbarkeit vom Ich als Bedingungen der eigenen wechselnden Zustände gefühlt werden; er schildert sie nur um durch ihr Bild den gleichen Eindruck auf die Hörer zu machen und so in ihnen die Bebungen

des eigenen Innern fortzittern zu lassen. Franz spricht zu Weislingen von der reizenden Adelheid, durchwärmt von ihrem Blick wie von der Frühlingssonne, durch die Berührung von ihres Kleides Saum hineingezogen in den magnetischen Strom ihres Lebens und ihrer Liebe; Weislingen sagt daß er darüber zum Dichter geworden sei, und Franz erwiedert: So fühl' ich denn in dem Augenblick was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz! Dies gilt von der Lyrik, der Poesie der Empfindung.

Aber es ist nicht allein die Stärke des Gefühls die dem Lyriker nothwendig ist, da er nur dann die Herzen zu zwingen vermag, wenn ein überwältigender Erguß der Empfindungen aus seiner Seele quillt; sein Gemüth muß auch so zart besaitet sein, daß es gleich der Aeolsharfe nicht eines anschlagenden Plectrums oder einer sichtbar eingreifenden Hand bedarf um zum Tönen zu kommen, sondern daß auch des unsichtbaren Lufthauchs leise Welle ihm süß erschütternden Klang entlockt. So vieles was die Andern unberührt läßt, muß den Lyriker rühren, vieles an dem Andere kalt vorübergehen, wird ihm zur brennenden Gluth: der Schmerz des Lebens, von dem die großen Lyriker sagen, wird nur im Munde der Nachsprecher zur Phrase: bei jenen ist er eine thränenreiche Wahrheit, weil sie auch die Lust des Daseins, auch die Wonnen der Welt nicht so innig, so fein und zart gewahren könnten, wenn ihnen bei ihrem gesteigerten Empfindungsleben nicht gar manches zur Qual würde was Andere gleichgiltig läßt, nicht gar manches das eigene Sein im tiefsten Grunde ergriffe, was Andern kaum die Oberfläche streift. Darum singt Walther von der Vogelweide:

Herzensfreude hab' ich viel gekannt, doch ach!
Stets war Herzeleid dabei:
Ließen mich Gedanken frei,
So wüßt' ich nichts von Ungemach.
Nimmer ging auch nur ein halber Tag
In ungetrübter Lust mir hin.

Und Goethe, den sie unter die glücklichsten Sterblichen rechnen, Goethe sagte am Abend seines Lebens zu Eckermann, daß wenn er die Summe seines Daseins zöge, kaum vier Wochen ungetrübten Glückes herauskämen. „Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an!" Wer dieses eine Wort dem Faust in den Mund legen konnte, der mußte die himmlischen Mächte kennen gelernt, der mußte mit dem alten Harfner im Wilhelm Meister die kummervollen Nächte weinend auf seinem Bette gesessen und sein Brot mit Thränen gegessen haben. Oder wer wollte behaupten, daß Justinus Kerner keine subjective Wahrheit, keine eigene Erfahrung ausspricht, wenn er singt:

Poesie ist tiefes Schmerzen,
Und es kommt das echte Lied
Einzig aus dem Menschenherzen,
Das ein schweres Leid durchglüht.
Doch die höchsten Poesien
Schweigen wie der höchste Schmerz:
Nur wie Geisterschatten ziehen
Stumm sie durchs gebrochne Herz.

Es ist für Viele, nur nicht für Alle wahr was Freiligrath sagt, daß die Flamme der Dichtung ein Fluch, ihr Mal ein Kainstempel sei, es ist namentlich für diejenigen wahr welche das sittliche Maß und die Selbstbeherrschung des Geistes aus Uebermuth oder Schlaffheit gering achten; dem Nessushemd ward von Prutz mit Recht die Leukotheabinde der Dichtung entgegengehalten. Goethe sagt in einem Divansliede nach Hafis:

Ich will es gerne gestehn
Ich singe mit schwerem Herzen;
Sieh doch einmal die Kerzen,
Sie leuchten indem sie vergehn.

Doch ist es der Reichthum und die Gewalt der Empfindung nicht allein was den Lyriker zum Dichter macht,

vielmehr wird er es erst dadurch daß er in der Freiheit seines Geistes zugleich über ihren Wogen schwebt, und daß er sich von der Macht derselben befreit, indem er sie aus seinem Herzen hinaus singt, daß er sie harmonisirt, indem er sie ordnend beherrscht und in reinen Formen, in melodischer Folge darstellt. Indem nun die eigene Lust der befreiten, harmonischen Seele aus dem Bild ihrer Gefühle wiederstrahlt, gewinnt dieses erst den herzbezwingenden Zauber der Anmuth; indem aber zugleich die ganze Stärke des Gemüths und seiner Leidenschaften in ihm webt und pulsirt, behält es die Macht den elektrischen Funken auch in des Hörers Seele hinüberzuleiten und magisch ihn zum Genossen der eigenen Lebensstimmung zu machen. — Ein Blick auf drei deutsche Lyriker wird dies darthun.

Niemand kann einem Bürger die Naturkraft der Empfindung, die Gluth der Leidenschaft, den Sturm und Drang der Gefühle, Niemand seinem Gesang die ergreifende Stärke des vollen Brusttons absprechen. Doch tadelte Schiller an Bürger den Mangel der Idealität, der ihm die eigenen rohen Producte seiner jugendlichen Muse in reiferen Jahren verleidete. Er verlangte daß das Individuale und Locale zum Allgemeinen erhoben, daß das Mannichfaltige zum Ebenmaß gebracht, daß alle gröbere und fremdartige Beimischung getilgt und der Gegenstand, sei er Empfindung oder Handlung, in reiner allgemeingiltiger Form so dargestellt werde wie er im Lichte der Ewigkeit vor Gott steht als das Urbild, von dem die erscheinende Welt die mehr oder weniger mangelhaften Abbilder gibt, sodaß die zerstreuten Strahlen derselben gerade von der Kunst wieder zu mangellosem Glanze gesammelt werden. Viele Gedichte Bürgers aber sind nicht Gemälde einer eigenthümlichen Seelenlage, sondern Geburten derselben. Die Empfindlichkeit, der Unwille, die Schwermuth des Dichters sind nicht blos der Gegenstand den er besingt, sie sind leider oft auch der Apoll der ihn begeistert.

Aber ein erzürnter Schauspieler wird uns schwerlich ein edler Repräsentant des Unwillens werden; ein Dichter nehme sich ja in Acht mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. So wie der Dichter selbst blos leidender Theil ist, muß seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Nur die heitere, ruhige Seele gebiert das Vollkommene; das Schöne wird nur durch eine Freiheit des Geistes möglich, welche die Uebermacht der Leidenschaft aufhebt. Aus der sanfteren und fernenden Erinnerung mag man dichten, aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affects.

Schiller hat die einseitige Größe des im Affect dichtenden Bürger richtig erkannt, er ist aber selber zum Theil unter dem Einfluß seiner Theorie durch Reflexion in den entgegengesetzten Fehler verfallen, wir hören seinen lyrischen Gedichten gar oft zu wenig den Herzschlag der Empfindung an, die er zu sehr aus der Ferne anschaut. Sein Lied von der Glocke zum Beispiel gemahnt mich mehr wie reizende Bilder, die außen um den Rand der Glocke sinnig eingegraben sind, als daß der romantische Hall des Glockentons selbst darin wiederklänge und uns mit musikalischer Gewalt in seine Stimmung versetzte. Deshalb ist ihm bei aller Höhe und Größe seines Genius kaum ein leichtes, schlankes, singbares Lied gelungen, so Herrliches er in andern Gebieten geleistet hat, wie wir ihn denn als Meister der Gedankenlyrik werden kennen und verehren lernen.

Goethe aber hielt die höhere Mitte zwischen beiden inne, er stand in und über seinen Gefühlen, und er sagt es selbst, daß mit seinen ersten Liedern die Richtung begann, von der er sein Leben lang nicht abweichen mochte, „das, was ihn freute oder quälte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich abzuschließen." Er empfand seine innere Bewegung als Qual; das bürgte ihm dafür daß der Gegenstand derselben fähig war den tiefsten

Grund der Menschheit aufzuregen; aber mitten im Wellenschlag der Gefühle stand die Freiheit seines Geistes als der Entschluß der Befreiung fest, und er vollführte diese, indem er darstellend seine Empfindungen sich gegenständlich machte, dadurch aus sich heraus versetzte und ihnen gegenüber, während sie noch in seinen Nerven bebten, die Ruhe der Anschauung in seinem Selbstbewußtsein gewann. Darum konnte Vilmar von Goethe's Liedern sagen: „In ihnen sind eigene Lebenserfahrungen, eigene Herzensgeschichten in ihrem höchsten Stadium festgehalten, aber die unruhige Hast der Leidenschaft, die trübe Gährung der Gefühle, welche vergeblich nach einem Ausdruck ringt und den rechten nur einzeln und gleichsam zufällig trifft, welche bald zu viel, bald zu wenig sagt, diese «menschliche Bedürftigkeit» ist überwunden, ist mit allen ihren Zeugen ausgestoßen. Die Gährung hat sich abgeklärt zu dem goldenen, duftenden Wein, dem man seine Heimath, sein Gewächs, seinen Jahrgang, seine Erde und Traube noch anschmeckt, der aber von allem Diesen nur die feinsten, lieblichsten Arome behalten und sie in die köstlichste Weinblume vergeistigt zusammengefaßt hat; das Gefühl der Leidenschaft und der Herzensunruhe ist noch vorhanden, aber nur das leise Beben derselben zittert noch, in die reinste Harmonie verschmolzen, durch die Töne des Gedichtes sie begleitend hindurch; Unruhe und Leidenschaft selbst haben keinen Theil an dem Gesange, dürfen nicht mit ihren schreienden Lauten eingreifen in die melodischen Klänge, welche wie selige Geister leicht und heiter dahinschweben über den Aufruhr, die Plage und Pein dieses Lebens." — Wenn einmal die Dichter aller Nationen zum Wettkampf in die Halle der Weltliteratur eintreten, dann wird Niemand die Palme des Epos dem Vater Homer versagen, dann wird Dionysos den Epheu des dramatischen Siegs dem Briten Shakspeare reichen, aber der Rosen- und Lorbeerkranz des Lyrikers wird Goethe's Haupt schmücken.

Statt der äußern Realität gibt der Lyriker deren Gegenwart im Gemüth, im Selbstbewußtsein; er nimmt die Welt in sein Inneres auf, um das Innere der Welt zu erschließen und die musikalische Seele der Dinge im Spiegel seiner eigenen Seele zu offenbaren. Nicht Betrachtung, nicht Handlung erstrebt er, sondern sein Theil ist der Selbstgenuß der Empfindung, aber von der Befangenheit und Gebundenheit der Leidenschaft erlöst er sich gerade durch das Aussprechen derselben; er läutert die Gefühle, die er der Beschränkung des Augenblicks entzieht, und macht sie zum Stoffe, den sein freischaltender Genius in reine ewige Formen hineingestaltet. Weil er wesentlich sich selber darstellt, muß sein Selbst ein großes, ein sangeswürdiges sein, er muß ein Universum im Busen tragen und seine Individualität zu der Höhe des edelsten Menschenthums erheben. Deshalb interessirt uns aber auch bei den großen Lyrikern ihr Leben fast so sehr als ihre Werke, und diese gewinnen durch die Kunde von jenem erst ihr rechtes Verständniß. Die Persönlichkeit eines Pindar, eines David, eines Hafis, eines Walther von der Vogelweide, eines Klopstock oder Byron steht so lebendig vor uns wie das Bild des Achilleus und Odysseus, des Siegfried und Volker, während die Epiker die von diesen sangen unbekannt sind, und nur der Name Homers den Schöpfer für jene bezeichnet. Der Lyriker, der allerdings nicht ein einzelnes Lied gegen ein großes Epos oder eine Tragödie in die Wagschale legen wird, offenbart die Totalität seiner Persönlichkeit in einer Reihe von Gedichten, und daraus wird uns dann ein so volles und reiches Gemälde des Lebens tiefsinnig und klar hervortreten, daß er es kühn den Werken seiner Genossen an die Seite stellen darf. Oder hatte jener Kritiker Unrecht, welcher Goethe's Gedichte retten wollte, wenn alle deutsche Bücher dem Untergang geweiht wären bis auf eines, und er dieses bestimmen dürfte?

Die Eigenheit und Größe der Subjectivität wird sich darstellen müssen in deren Beziehung zu den wesentlichsten Grundwahrheiten des Lebens, wie in dem Vermögen auch das Kleine und Unscheinbare durch den eigenen Gemüthshauch zu beseelen, auch in ihm ein Göttliches ahnen zu lassen; aber überall steht die Persönlichkeit im Mittelpunkt, und der Inhalt gilt nur wie ihn das Gefühl erzeugt und trägt, die Empfindung ihn verbindet. Der Dichter gibt sein Innenleben wie er es lebt; er spricht Ideen aus, aber mit der Gefühlsfarbe, mit dem Eindruck den sie in ihm erregen, als das Pathos seiner Seele, sodaß er in den dialektischen Gedankenkämpfen die Qual des Zweifels, und in der gewonnenen Erkenntniß die Beseligung der Wahrheit empfindet und empfinden läßt. So theilt uns Goethe nicht als ein objectives Resultat mit daß die Menschheit ihre Grenzen hat, daß aber das Endliche zugleich darin das erste Moment der Religion findet, indem es sich von einem Unendlichen abhängig weiß, sondern er gibt uns ein Bild des Gemüthszustandes, der Stimmung, in die ihn diese Erkenntniß versetzt, und singt:

Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Ueber die Lande streut,
Küß' ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust!

Aehnlich ist die Freiheit der Individualität, wie sie in trotziger Selbstkraft auf eigenen Füßen steht und des göttlichen Geistes im eigenen Herzen gewiß die jenseitigen äußern Mächte verachtet, als der Gefühlssturm in der Seele des Prometheus, und das jubelnde Sichfinden eines kindli-

chen Gemüths in dem allumfassenden Wesen eines gütigen Gottes in dem Liebesaufschwung Ganymeds von demselben Dichter echt lyrisch geschildert.

Ebenso zeichnet der Lyriker die Außenwelt durch ihre Wirkung aufs Gemüth oder als Reflex der Seelenzustände; er ergreift deshalb Einzelnes wie es ihm dient, er berührt dasjenige was seine Empfindung nährt, steigert oder veranschaulicht, und läßt den vollen Glanz seines Lichtes darauf fallen, während Anderes unberührt im Dunkel bleibt; er erstrebt nicht ein Ganzes der Anschauung durch naturgemäße Verbindung und vollendete Aufzählung von Gegenständen, sondern ein Ganzes der Empfindung durch successive Bewegungen auf der Tonleiter der Gefühle. Er schaut nach den Sternen am Himmel und den Blumen auf der Wiese, aber nur um die unendliche Fülle seiner Liebesgedanken, seiner Grüße an die Geliebte zu bezeichnen; er schildert die ruhig heitere Mondnacht, aber um in ihr die Seligkeit des in sich befriedigten Herzens darzustellen, das sich ohne Haß vor der Welt verschließt, um mit einem Freunde zu genießen:

Was von Menschen nicht gewußt
Oder nicht gedacht
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Mignon singt von dem Zustand ihres Gemüths, von den Leiden, die nur der versteht wer die Sehnsucht kennt, wie sie mit brennendem Eingeweide nach der Seite des Firmaments späht, wo der Geliebte in der Ferne weilt; dies ist ein unmittelbarer Stimmungsausdruck des sich steigernden Gefühls als solchen. Dann aber singt sie von den Wundern Italiens, von dem Berg mit seinem Wolkensteg und dem Saal mit seinen Marmorbildern; doch alle diese Gegenstände sind nur dargestellt um den Grund ihres Heimwehs erkennen zu lassen, sie sind dargestellt wie sie in ihrer

Erinnerung und Empfindung leben, um so die Innerlichkeit ihres Gemüths zu offenbaren. Klärchen im Egmont singt einfach von der Liebe Leid und Lust, Gretchen am Spinnrad vertieft sich in das Bild des Faust, aber nur um uns zu entdecken was ihr die Ruhe geraubt und das freudvoll-leidvolle Auf- und Abwogen der Gefühle in ihr erregt. In Wanderers Nachtlied gibt Goethe die Stimmung der Natur in der kühlen Abendstille, um Ruh' und Frieden in das Gemüth zu gießen. „Es heult der Sturm, es braust das Meer," wiederholt Lange, aber nur um dem Muth der sich für die Noth des Vaterlands zum Kampf erhebenden Männer eine Folie, den Heldengestalten einen landschaftlichen Hintergrund zu geben. Gleiche Bewandtniß hat es mit den Mythen die Pindar in seine Gesänge flicht. Einmal stehen sie im innigsten Zusammenhang mit der Idee des Hymnus, mit der Individualität des Siegers und dem neuen Sieg. Dieser wird im Zusammenhang mit dem ganzen Leben des Siegers betrachtet, und der Glückliche selbst steht wieder in seinem Volk; damit er jenem sein Schicksal deute blickt der Dichter gern auf die Stammheroen, um in den Ahnen das Vorbild der Gegenwart erscheinen zu lassen, um durch sie und ihr Schicksal auch ein Wort der Mahnung indirect anzudeuten oder dem direct Ausgesprochenen durch ihr Beispiel Nachdruck zu geben. Da setzt er aber die Heroensage selbst als bekannt voraus, und läßt den Glanz der Dichtung, den Thau des Ruhmes nur auf diejenigen Punkte fallen, die ihm zur Veranschaulichung seiner Idee dienen und die Beziehung der Vergangenheit zur Gegenwart hervorheben. Während die epische Erzählung in strenger Folgerichtigkeit vorschreitend bei allen Theilen der Begebenheit mit gleicher Liebe verweilt, dient die lyrische einem bestimmten Gedanken, den sie direct ausspricht, und nur die Züge werden kräftig und in aller Lebensfülle dargestellt, welche zu seiner Entwickelung beitragen; über Anderes springt

der Dichter weg oder berührt es nur im Flug, um rasch die Gipfelpunkte zu gewinnen, von deren Höhe er seine Betrachtung auf die entsprechenden Thaten, Helden und Schicksale der Vergangenheit und der Gegenwart richten kann. Singt Pindar doch selbst:

Nicht Marmorkünstler bin ich, Bildsäulen, auf desselben Grundsteins
Fläche verweilende, durch werkkundige
Hand zu erheben; jedoch auf eilendem Schiff und im Kahn, o süßes
Loblied,
Walle dahin!

Musterhaft ist auch die Erwähnung Napoleons in einer Ode Platens. Der Dichter besingt Rom wie es von Aqua Paolina aus dem Blick sich darstellt, er gedenkt des Wechsels der Zeit, und wie an die Stelle des Jupiteradlers das Kreuz auf den Tempel gekommen, ja ein zweiter Cäsar sein dreifarbig Banner gepflanzt,

Ein Sohn der Freiheit; aber uneingedenk
Des edlen Ursprungs, einem Geschlechte sich
Aufopfernd, das ihn wankelmüthig
Heute vergötterte, morgen preisgab.

Er redet den Helden nun selber an:

O hätte dein weitschallendes Kaiserwort
Dem Volk Europas was es erfleht geschenkt,
Wohl wärst du seines Lieds Harmodius,
Seines Gesanges Aristogiton!

Nun ist verpönt dein Name, Musik erhöht
Ihn nicht auf Wohllautsfittigen; nur sobald
Dein Grab ein Schiff umsegelt, singen
Müde Matrosen von dir ein Chorlied.

Und Rom? fragt dann der Dichter, zu seinem Gegenstand zurückkehrend, und schildert wie es gleich dem Helden der Nacht anheimgefallen sei.

Die lyrische Dichtung ist die subjective: sie folgt dem

Wirbel der Empfindungen, sie verknüpft nicht Dinge nach deren Gesetz, sondern Vorstellungen wie sie sich im Innern associiren, wie die Einbildungskraft in freiem Spiel mit ihnen schaltet. Darum bleibt in der Lyrik Manches der Ahnung überlassen, weil es dem Gefühl des Dichters selbst noch im Dämmerschein liegt, darum bleibt Vieles ungesagt, weil es sich von selbst versteht, darum werden die Gegensätze dicht aneinandergestellt, weil die Contraste sich im Gemüth gern hervorrufen, darum bewegt sich das Gedicht oft in Sprüngen, weil die mit ihrem Bilderreichthum spielende Vorstellung vom Hundertsten auf das Tausendste zu kommen pflegt. Aber die Einheit der Grundstimmung muß das Ganze beherrschen und das Einzelne beseelend durchdringen, sonst verlöre das Lied den Charakter des Kunstwerks. Von jener, von dem Gefühlszustand des Dichters wird das Ganze gefärbt, von ihr wird bestimmt was mitgetheilt werden soll, und der Wellenschlag der einzelnen Empfindungen in einem bestimmten Gefühlskreise oder die Wechselanziehung der mit ihnen verbundenen Vorstellungen bestimmt die Verknüpfung der einzelnen Theile. Der Künstler liebt es die Schnur zu verbergen, an der er die einzelnen Perlen anreiht, die sie innerlich verbindet; er vernachlässigt den äußern Zusammenhang, aber gerade indem beim schnellen Wechsel der Gegenstände doch ein Grundton alle beherrscht, wird dessen Macht erst recht offenbar. Abschweifungen, überraschende Wendungen sind daher hier nicht selten, nicht tadelnswerth; begeisterungstrunken scheint der Dichter Eindrücken und Bildern wie willenlos zu folgen; und indem dennoch eine harmonische Totalität, ein planvolles Ganzes, ein befriedigender Eindruck das Resultat ist, sind wir auf überraschende Weise um so tiefer befriedigt.

Eine der schönsten Canzonen Petrarca's ist die vierzehnte, welche beginnt: Chiare, fresche e dolci acque. Er begrüßt die Wellen in denen Laura gebadet, Blumen und

Kräuter wo sie geruht; dort will er daß seine Ruhestätte sei, wenn er nun bald sterben wird; dann wird die schöne Geliebte ihn dort wie sonst mit den Augen suchen, aber wenn sie den Hügel des Grabes erblickt, wird ein Seufzer von ihr dem Dahingeschiedenen die Gnade des Himmels erbitten. Unmittelbar darauf fährt der Dichter fort:

Einst ward von schönen Zweigen
(O liebliches Entsinnen!)
Ein Blüthenregen hier auf sie ergossen;
Und sie mit Demuthneigen
In solcher Glorie drinnen
War von den Liebesflocken sanft umflossen.
Ein Blümchen schien entsprossen
Dem Kleid, und eines wieder
Der Locken goldnem Flimmern,
Eins will als Perle schimmern,
Eins weht zur Fluth und eins zur Erde nieder,
Eins scheint mit irrem Triebe
Zu flüstern schwebend: Ach, hier herrscht die Liebe!

(Kekule und Biegeleben.)

Da sagte ich, fährt Petrarca fort, sie sei im Paradies geboren, da fragte ich wie ich dahin gekommen sei, indem ich mich im Himmel wähnte. Und seitdem lieb' ich dies Gefilde so, daß ich anderwärts keinen Frieden finde. Muratori sieht vor der mitgetheilten Strophe eine Kluft, die der Dichter nur durch einen salto mortale übersprungen. Allein was liegt dem der im Geist die nun weinende Laura schaut, näher als das an jener Stelle zum erstenmal gesehene Bild der Glücklichen? Und indem er sich in die Erinnerung daran vertieft, werden wir erst inne weshalb er jene Gefilde so vor allen liebt, das Ende erklärt den Anfang des Gedichts, und das Ganze athmet die sanfte Stimmung der Liebe, die auch im Leid und in der Entsagung, auch in der Erinnerung noch durch die Herrlichkeit der Geliebten beseligt ist. — Ueber „Schäfers Klagelied" von

Goethe finden sich in Hegels Aesthetik ein paar schöne Worte, die das oben Gesagte gleichfalls bestätigen: „Das Herz bleibt in sich gedrungen und gepreßt und spiegelt sich, um sich dem Herzen verständlich zu machen, nur an ganz endlichen äußern Umständen und Erscheinungen ab, die allerdings sprechend sind, wenn ihnen auch nur eine leise Wendung auf das Gemüth und die Empfindung hin gegeben wird. Das von Schmerz und Sehnsucht gebrochene Gemüth gibt sich in lauter äußerlichen Zügen stumm und verschlossen kund, und dennoch klingt die concentrirteste Tiefe der Empfindung unausgesprochen hindurch."

Die Lyrik ist allerdings die musikalische Poesie, wie das Epos die plastische; aber wie wir bei diesem auf den Unterschied der bildenden Kunst von der dichtenden hinwiesen, so müssen wir auch jetzt festhalten daß die Poesie nicht das reine Empfindungsleben als solches geben kann, sondern daß sie von dem allgemeinen Empfindungsausdruck des Tons zur Bestimmtheit des Wortes fortgeht, daß sie durch klare Bilder auf die Phantasie wirkt und dann durch diese die eigene Stimmung des Dichters auch im Hörer hervorruft. Die Musik gibt den melodischen Wellenschlag des Gefühls und deutet dadurch Ideen an, die Poesie spricht Ideen aus und erweckt dadurch unser Gefühl. Das Geheimniß der Lyrik beruht darauf daß die Stimmung des Dichters sich durch das ganze Gedicht ergießt, daß sie die Wahl der Bilder und der metrischen Form bedingt, sodaß auch im Tonfall der Worte, im Rhythmus oder der Reimweise die innere Melodie dem Ohr vernehmlich wird; aber zur Vollendung gehört daß auch unser Auge eine plastisch klare Klangfigur erblickt. Wie die wohllautendsten Reime ohne geistigen Gehalt ein bloßer Klingklang, so sind gestaltlose Gefühlslieder einem Gemälde gleich, das durch Pracht und Harmonie der ineinander schillernden Farben reizt, aber bei dem Mangel von Zeichnung kein bleibendes Wohlgefallen erwecken kann,

es sei denn daß der Dichter eben die Stimmung aussprechen und erregen wollte die uns ergreift, wenn wir in einem stillen blauen Bergsee den Abendhimmel sich spiegeln und in seinen sanftgekräuselten Wellen stets Formen entstehen und wieder zerrinnen, Licht und Farbe aufleuchten und wieder verlöschen sehen. So schließt Clemens Brentano ein Schwanenlied:

Stille wird's, es glänzt der Schnee am Hügel,
Und ich fühl' im Silberreif den schwülen Flügel,
Möcht' ihn hin nach neuem Frühling zücken,
Da erstarret mich ein kalt Entzücken. —
Es erfriert mein Herz, ein See voll Wonne,
Auf ihm gleitet still der Mond und sanft die Sonne;
Unter den sinnenden, denkenden, klugen Sternen
Schau ich mein Sternbild an in Himmelsfernen;
Alle Leiden sind Freuden, alle Schmerzen scherzen,
Und das ganze Leben siecht aus meinem Herzen:
Süßer Tod, süßer Tod
Zwischen dem Morgen- und Abendroth!

Brentano und Arnim sind gleich den Sängern mancher Lieder im Wunderhorn Herr der Stimmung, aber es mangelt oft das deutliche und entsprechende Bild; Platen ist anschaulich und gestaltenreich, aber es fehlt oft ein alles umspielender und durchdringender Hauch und Duft, ich möchte sagen die sich selbst singende Melodie der Empfindung und der Worte; wo sie aber mitklingt, da leistet er Vollendetes, wie in der Ode „Neujahrsnacht,“ im Ghasel: „Wie, du fragst warum vor allen Mich erwählt dein Wohlgefallen,“ in dem Liede: „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht.“ Daß Goethe bei aller Gluth der Leidenschaft, bei aller Tiefe des Gefühls und bei allem melodischen Stimmungsausdruck doch so lebendige Bilder schafft, seine Gestalten doch mit so sichern Linien umschreibt, dies macht ihn eben auch zum größten Lyriker.

Auch Emanuel Geibels eigenthümliche Größe beruht

darauf daß er ohne Nachahmer zu sein auf dieser Bahn Goethe's wandelt, und auf den Tonwellen der einen Empfindung, die sich in seinem Gedichte ergießt, so plastisch klare Gestalten sich hinwiegen läßt, die dem Auge denselben Eindruck machen, wie die Klänge dem Ohr, sodaß bald die Energie des männlich gewaltigen, bald die zarte Anmuth des frauenhaften Sinnes durch die Harmonie der Rhythmen und der Bilder in einer Weise hervortritt wie sie nur dem in sich versöhnten Gemüthe möglich ist.

Oder betrachte man zwei Gedichte Justinus Kerners, das Wanderlied und das Trinkglas des verstorbenen Freundes: wie entsprechen dort die Bilder des bewegten Lebens, die Wellen, die Vögel, die Sterne in ihrem Freudereigen dem raschen Gang des Verses, der so munter anhebt: Wohlauf, noch getrunken den funkelnden Wein! Und hier, wie ernst ist die Haltung des Ganzen in den längern ruhigen Zeilen, wo der volle männliche Reim vorangeht und der weibliche ins Unbestimmte hinaustönt!

Still geht der Mond das Thal entlang,
Ernst tönt die mitternächt'ge Stunde;
Leer steht das Glas, der heil'ge Klang
Tönt nach in dem krystallnen Grunde.

So wechseln auch in Hermann Linggs historischer Lyrik die Rhythmen der Lieder mit dem Geist der besungenen Helden und Zeiten.

Doch es geziemt sich des alten Meisters zu gedenken, der an der Pforte der neuern deutschen Literatur steht und in seiner edlen Erhabenheit uns zeigte was das Ziel unsrer Dichtung ist, die innigste Durchdringung des nationalen, des antiken und des christlichreligiösen Elements. Ich rede von Klopstock und rufe gern der Gegenwart ins Gedächtniß was Herder schon in Bezug auf dessen Oden dargethan: ein eigner Ton des Ausdrucks, eine eigne Farbe ruht auf jeg-

licher, und erstreckt sich von der ganzen Mensur, Haltung und Betrachtung des Gegenstandes bis auf den kleinsten Zug, Länge und Kürze der Perioden, Wahl des Sylbenmaßes, beinahe bis auf jeden härteren und leiseren Buchstaben, auf jedes O und Ach. Hierin haben diese Oden so etwas Eigenes, Ursprüngliches und Eingegeistetes, daß sowie die Natur jedem Kraute, Gewächse und Thier seine Gestalt, Sinn und Art gegeben, die individuell ist und eigentlich nicht verglichen werden kann, so schwimmt auch ein anderer Duft und webt ein anderer Geist der Art und Leidenschaft in jeder einzelnen Dichtung Klopstocks. Welch eine herrliche Abenddämmerung geht zum Exempel durch die Erscheinung von Thuiskon! Mit Sylbenmaß und Ideenfolge und Bildern und Anfang und Ende gleichsam aus den letzten Sonnenstrahlen und dem stäubenden Silber und rauschenden Wipfeln wie heilig, feierlich und still zusammengewebt! — Ich möchte die frühen Gräber, die Sommernacht, den Rheinwein, den Zürchersee und Gottes Allgegenwart noch vorziehen, da hier die Stimmung durchaus innig und einig das Ganze hält und durchdringt und die Bilder sich durchaus klar und den Grundton gleichsam dem Auge veranschaulichend entfalten. Klopstock will wie Pindar nicht flüchtig gelesen, sondern studiert sein, aber er lebt dann gleich jenem wie ein weihender Genius in unserer Seele.

Der Lyriker der des Geheimnisses der Stimmung kundig ist, versteht nicht blos das bereits innerlich Klargewordne, die fertigen Gedanken und selbstbewußten Empfindungen auszusprechen, er weiß auch das noch dämmernde Seelenleben, die noch unsagbaren Regungen des Herzens anzudeuten und ahnen zu lassen; er zeigt die einzelnen deutlichen Gestalten im Helldunkel der Gemüthswelt mit ihrem Hintergrunde, auf dem noch der Schleier eines umwebenden Duftes liegt, sodaß die festeren Formen und Umrisse des Einzelnen verschwimmen, aber doch schon hervortauchen. Dies Traumselige,

dies Musikalische ist nicht das Einzige der Lyrik und hat nicht überall seine Stelle, aber ohne seinen Schmelz ist es nicht möglich ein rechtes Lied zu singen oder die Anschauungen und Gedanken mit ihrer Resonanz im fühlenden Geiste vollendet auszusprechen.

Die Concentration der Empfindung im Gegensatz der epischen Breite erfodert denn auch die innere Tiefe des Ausdrucks. Lyrische Gleichnisse wollen nicht beruhigen, sie wollen verstärken; sie sagen oft geradezu daß sich mit dem Gefühl, das den Dichter erfüllt, nichts vergleichen lasse, wie jenes dem Volkslied so geläufige:

Keine Kohle, kein Feuer
Kann brennen so heiß,
Als heimlich stille Liebe,
Die Niemand nicht weiß.

Oder es wird aus dem herangezogenen Bild immer nur Ein Zug genommen, gerade der welchen der Dichter braucht, und dieser kümmert sich wenig darum ob jenes in seinem übrigen Wesen zur Vergleichung paßt oder nicht. So sagt das hohe Lied:

Stark wie der Tod die Liebe,
Fest wie die Höll' ihr Wille,
Eine Flamme Gottes.

Wenn Faust in ruhiger Betrachtung den Wasserfall anschaut, dann sieht er den Regenbogen, der sich darüber ausspannt, und sagt: Am farbigen Abglanz haben wir das Leben; wenn er sich selbst mit leidenschaftlicher Erregung dem Wassersturz vergleicht, der von Fels zu Felsen braust, so hebt er hier eine ganz andere Seite hervor: „begierig wüthend nach dem Abgrund zu."

Der Lyriker lebt in der Gegenwart, das Vergangene gilt ihm nur wie es im Gemüthe eben noch empfunden wird: darum stellt er es gern als ein eben erst Geschehendes

bar; er nimmt die Theilnahme des Hörers in Anspruch, er will das fremde Gemüth in die Interessen des eigenen hineinziehen, daher die subjectiven Wendungen und Fragen, z. B.: „Wer fühlet wie wühlet der Schmerz mir im Gebein?" — „Was steckt' er ihr an den Finger?" — „Wißt ihr was das bedeutet?" u. dgl.

Die Lyrik ist ein Selbstgenuß des Gefühls; der Gesang macht der Empfindung Luft, die Seele wird dadurch von einem Drucke befreit; sie will sich aber nun auch selbst vernehmen, des gelungenen Ausdrucks sich erfreuen. Daher liebt die Lyrik Wiederholungen wie die Musik, die dann im Gleichklang des Reims laut und vernehmbar werden. Sie wiederholt den Grundgedanken, den sie in mannichfachen Formen ausspricht, sich durch vielerlei Bilder bestätigt, sei es daß er stets der Ausgangspunkt der Betrachtung ist, wie er in dem Kirchenlied: „Was Gott thut, das ist wohlgethan," jeden Vers beginnt, um in stets neuer Weise offenbar zu werden, oder er ist der Magnet, der am Strophenende steht und alle Gedankenbahnen zu sich als dem Mittel- und Zielpunkt vereinigt, in welcher Art Beranger den Refrain echt künstlerisch behandelt hat. Oder es kehrt das Lied in seinen Ausgang zurück, den es dann wiederholt; oder es läßt den Grundgedanken gleich einem Chor mitten hindurch tönen, wie in dem 42. und 43. Psalm durch allen Schmerz und alle Noth der Zeit wieder und wieder die Stimme des Trostes gleich Drometenklang hervorbricht:

Was grämst du dich, mein Herz, in mir,
Und blickst unruhig auf?
Erwarte Gott! Ich werd' ihm doch noch danken,
Ihm, meinem Retter, meinem Gott!

Die Gliederung der Lyrik.

Die Lyrik als die Poesie der Subjectivität kann einmal das innere Empfindungsleben unmittelbar aussprechen; sie kann dann eine objectivere Form annehmen und die Stimmungen der Seele in Bildern der Natur und der Geschichte symbolisiren und deren eigenen musikalischen Gehalt offenbaren, oder die Stimmung des Dichters dadurch in dem Hörer hervorrufen, daß die Gegenstände geschildert werden die ihn in dieselbe versetzt haben; endlich kann sie die Ideenwelt des Geistes darstellen wie dieselbe zugleich das Eigenthum und die bewegende Macht des Gemüthes ist. Wir dürfen demgemäß wohl von einer Lyrik des Gefühls, der Anschauung und des Gedankens reden. Ich hoffe hiemit den ganzen Kreis dieser Dichtungen zu umspannen und die Fülle derselben zu ordnen, während die seitherige Poetik gerade in diesem Gebiet ganz besonders rath- und planlos war, und die Rücksichten auf den Inhalt und auf die äußere Form des Gedichts völlig durcheinander werfend in ihren Eintheilungen Lied und Sonett, Madrigal und Ode nebeneinander stellte, ohne irgendwie die Nothwendigkeit dieser Ausdrucksweisen oder den Sinn dieser Formen anzugeben.

Die erste und ich möchte sagen die Grundweise der Lyrik ist das eigentliche Lied. Es spricht die Melodie der Seele als solcher aus, es ist reiner Gemüthsklang, es will darum gesungen sein. Es ist der eigene Zustand, den der

Dichter anschaut, und während er in der Empfindung steht, macht er durch den Gesang selbst sie sich gegenständlich, befreit er sich aus der Beschränkung derselben. Hier im Ausdruck der eigenen Innerlichkeit ist es wo viele momentan zu Poeten werden, die sonst ein Bild der Welt weder geben noch beleben können. Immer aber bedarf die Wahrheit und Kraft des Gefühls, die Stärke und Frische derselben der Form, der allgemein giltigen Form, durch welche der individuelle Zustand zu einem solchen gesteigert wird, in welchem jeder Mensch ein auch ihn Mitberührendes gewahren kann, wie in dem ganz individuellen Liede Mignons: „Kennst du das Land," die Paradiesessehnsucht des Menschengemüthes mitklingt; bei gleicher Stimmung ist das Gedicht vorzüglicher als das Schiller'sche: „Ach aus dieses Thales Gründen," weil es individueller auftritt, weil das Allgemeingiltige in ihm größere sinnliche Bestimmtheit erlangt hat. Die Schöpferfreude des Geistes, die ruhige Seligkeit, mit der er in der Darstellung seiner selbst genießt, bildet einen Gegensatz zu den dunkeln Bebungen auf- und abwogender Gefühle, und im Wechselspiel von beiden hat Arthur Schopenhauer den lyrischen Zustand überhaupt erkennen wollen. Mit Recht, denn indem ich mir meinen eigenen Zustand veranschauliche, mache ich mir ihn zum Object, stelle ich ihn vor das betrachtende Auge des Geistes und scheide mich als thätiges Subject von ihm ab; zugleich aber ist dieser Inhalt die eigene Natur der Seele, und wird durch das Gefühl in seiner Untrennbarkeit vom Ich empfunden.

Freudvoll und leidvoll,
Gedankenvoll sein,
Langen und bangen
In schwebender Pein,
Himmelhoch jauchzen
Zum Tode betrübt;
Glücklich allein ist
Die Seele die liebt.

Diese Verse erscheinen mir fast wie eine Definition der Stimmung des Liederdichters. Die große herrliche Marienbader Elegie desselben Dichters ist die vollendete Durchführung dieses Kampfes schmerzlicher Gefühlsbewegungen und seligen Friedens der Betrachtung in der künstlerischen Befreiungsthat des Gemüths. Es kommt hinzu, daß die Außenwelt in ihrer Ruhe und das unruhige Gefühl der Innenwelt, daß die reine Anschauung und der Wechsel innerer Erregungen ineinander spielen und sich ihre Farbe mittheilen, wie dies mit wunderbarer Klarheit aus Goethe's Liedern „Auf dem See" und „An den Mond," oder aus „Wanderers Nachtlied" erhellt, sodaß, wer hier das Angedeutete erkannt hat, bald das Mitleben und bald den Contrast der Natur mit dem Herzen auch in den Minneliedern und in den Volksliedern gewahren wird, wie wenn es heißt:

Kühlet dir ein Lüftlein
Wangen oder Hände,
Denke daß es Seufzer sein,
Die ich zu dir sende:
Tausend schick' ich täglich aus,
Die da wehen um dein Haus,
Weil ich dein gedenke.

Das Lied beginnt im Gemüth und fliegt nicht von Gegenstand zu Gegenstand fort, sondern es haftet im Gemüth, um seine Freude oder seinen Schmerz zu offenbaren, und wenn die Seele außer sich hinausblickt, so will sie immer doch nur sich selber zum Bewußtsein bringen und aussprechen. Deshalb ist das Lied einfach, die melodische Entfaltung einer bestimmten Situation, die ohne Ungleichheit des Affects eine in sich abgeschlossene Stimmung oder Gefühlsbewegung mit sich führt; ein gefälliges Gleichgewicht, Ebenmaß und ein faßlicher Grundton kommen ihm zu. Zugleich aber stellt es nothwendig die eine Empfindung so dar daß darin das ganze Herz des Dichters aufgeht, sein

ganzes Bewußtsein darin sich erschöpft und sie somit als etwas Universelles und Göttliches erscheint. Und da wiederum jede Persönlichkeit ihre eigenen Erlebnisse, jedes Herz seine eigene Geschichte hat, so sprießen aus dem Gemüth der Menschheit immer neue Lieder hervor, gleich den Blumen des Frühlings, und nie verstummt die Sprache des Lieds. Sehr schön sagt Walther von der Vogelweide:

Verzagte Zweifler sprechen alles sei nun todt,
Und niemand mehr der Schönes singe:
Sie sollten doch bedenken die gemeine Noth,
Wie alle Welt mit Sorgen ringe.
Kommt Sangestag, so hört man Singen wohl und Sagen,
Man kann noch Lieder:
Ich hört' ein kleines Vöglein jüngst dasselbe klagen,
Das barg sich wieder:
„Ich singe nicht, erst muß es tagen."

Und was ist der Inhalt der Lieder?

Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger goldner Zeit,
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu und Redlichkeit;
Sie singen von allem Süßen was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen was Menschenherz erhebt.

Der Männermuth, der da weiß daß ein Gott, der Eisen wachsen ließ, keine Knechte wollte, und das Gefühl der Abhängigkeit von Gott, wie das Vertrauen auf ihn, der Schmerz der Sünde und die Freude der Erlösung, gesellige Lust beim Becherklang, Wandertrieb, Scheiden und Wiedersehen, Todtenklage und Hochzeitjubel, alles erklingt im Lied; der Soldat, der Jäger, der Handwerksbursch, der Student spricht seine besondere Lage in ihm aus; die Gelegenheit ruft es hervor; vor allem aber und zumeist ist es die Stimme der Liebe, weil diese selbst, der Armuth und des Ueberflusses Kind, in ihrem Sehnen und Verlangen, in ihrem Haben und Genügen an sich schon genau dem entspricht was wir oben als lyrische Gemüthslage bezeichnet,

und weil sie als das glückliche Gefühl der Ergänzung und Lebensvollendung durch eine andere Persönlichkeit nothwendig dieser sich kundgeben muß.

Die mehr objective Lyrik der Anschauung zeichnet sich zunächst dadurch aus, daß der Dichter die Empfindung, den Gedanken, der sein Gemüth bewegt, auch als das in andern Regionen Mächtige darstellt und dadurch klar macht, oder daß er die Gegenstände, welche ein Gefühl in ihm wecken, in dieser ihrer Beziehung zum Gemüthe schildert. Dort ist die Subjectivität mehr thätig, hier ist sie mehr leidend; dort wird der dichterische Ausdruck zur Ode, hier zur Elegie. In der Ode ergreift der Dichter den großen Gehalt des Lebens um sich als dessen Träger darzustellen, durch seine Begeisterung ihn zu bemeistern und dann dies als das Leben der eigenen Seele Empfundene zugleich als das auch andere Gebiete des Daseins Durchdringende durch Einführung in diese zu veranschaulichen. Indem aber Natur und Geschichte nur herangezogen werden um jene das Gefühl bewegende Idee zu zeigen, wird von ihm nur dasjenige aufgenommen was hiezu förderlich ist; zugleich wird diese Idee als die Seele der Dinge oder der Ereignisse ausgesprochen, sodaß solche dadurch in das Licht der Ewigkeit gerückt werden und in dem Endlichen eine unendliche Bedeutung sich enthüllt. Würde und Erhabenheit, kühner Schwung und Stärke der Empfindung walten in der Ode; eine vielfach bewegte und doch zu festem Maß geordnete Rhythmik ist ihr eigen und sagt ihrer Anschaulichkeit mehr zu als der gefühlselige Reim, innerhalb dessen aber auch Treffliches geleistet worden, wie denn einige Moallakats der Araber wetteifernd mit Griechen, Römern und Deutschen in die Schranken treten, oder an die „Macht des Gesanges" von Schiller und die Friedenscanzone Petrarca's erinnert werden kann. Aeschyleische, Sophokleische, Euripideische Chöre, Pindar in seinen Epinikien,

Horaz in den Gedichten in welchen der alte Römersinn noch einmal ein Echo in der Brust des Sängers gefunden hat, Klopstock und Platen haben den Odencharakter am reinsten dargestellt; auch manche Psalmen und Prophetenstellen des alten Testaments tragen ihn, während die sogenannten Homerischen Hymnen zu sehr in den epischen Styl fallen, immerhin aber im Preis und der Feier der Thaten der Götter eine religiöse Stimmung durchscheinen lassen.

Als Gegenpol der Ode hat die Elegie einen sanften schmelzenden Grundton: die Ereignisse gewinnen Macht im Menschen, er wird an sie hingegeben, er sinnt ihnen nach und versenkt sich in die Bebungen der Seele, die der Schlag des Schicksals erregt. Die Elegie ist ruhig und mild, sie unterscheidet sich indeß vom Liede durch ihre größere Objectivität, aber das gegenständliche Leben dient hier nicht der Phantasie um bereits für sich bestehende Empfindungen zu symbolisiren, wie in der Ode, sondern es wird geschildert wie es als das Erste oder das Active die Empfindungen der Seele erweckt und ihr die eigenthümliche Stimmung gibt. So entwirft Hölderlin uns ein ausführliches Bild von Hellas um dadurch die schmerzliche Sehnsucht zu motiviren, die am Ende hervorbricht:

Mich verlangt ins beßre Land hinüber
Nach Alkäos und Anakreon,
Und ich schlief' im engen Hause lieber
Bei den Heiligen von Marathon.
Ach, es sei die letzte meiner Thränen,
Die dem schönen Griechenlande rann;
Laßt, o Parcen, laßt die Scheere tönen,
Denn mein Herz gehört den Todten an.

Die Elegie weilt gern in der Erinnerung, weil sie eben von dem gegenwärtigen Gefühl aus auf die Gegenstände hinblickt die dasselbe veranlaßt haben, und sie in dieser stets inniger werdenden Verschmelzung mit dem Herzen schildert;

sie klagt über das entschwundene Glück, sie sinnt mit leiser Sehnsucht über die genossene Lust. Sie ist keineswegs blos klagend und trauernd, weder bei den Alten noch bei den Neuern; es ist nur die passive Stimmung des Gemüths die ihr eignet, und da sie anschauend und erinnernd bei den Bildern verweilt die in jener walten, so ziemt ihr auch ein Versmaß der Anschauung: die Griechen nahmen den Hexameter, gaben ihm aber eine größere Ruhe, indem sie jedesmal im zweiten Vers nach der männlichen Cäsur des dritten Fußes eine Pause eintreten und gleich die accentuirte Länge des vierten folgen ließen, und auch die absinkend hinaustönende Schlußsylbe des sechsten Fußes ausschieden, und somit durch eine betonte Länge endigend dem Ganzen eine in sich geschlossene Form verliehen. Daß aber Tyrtäos in dieser Form seine Kriegslieder dichtete, macht solche noch nicht zu Elegien. Dagegen wird der Charakter der Dichtungsart vortrefflich von Mimnermos ausgesprochen, wenn er die Schönheit der Jugend und Liebe mit dem Gefühl ihrer Vergänglichkeit singt und durch den Schatten der Wehmuth den Bildern der Lebensfreude einen dunkeln Grund gibt, auf dem sie um so anziehender sich erheben. Beides ist echt elegisch, wenn Ovid den Schmerz der Trennung von Rom uns durch das Gemälde seiner letzten Nacht in der Weltstadt versinnlicht, und wenn er in der Erinnerung an die Freuden einer Mittagsstunde, die ihm Korinna gewährt, durch die Schilderung ihrer Reize verkündigt was ihn so glücklich gemacht. Goethe's römische Elegien tragen ebenfalls bei derselben weichen Gemüthsstimmung dasselbe plastische Gepräge der Darstellung; ganz Rom tritt in ihnen vor die Seele des Lesers. Gelungene Elegien Schillers sind die Götter Griechenlands und der Spaziergang.

Zu noch größerer Objectivität schreitet der Lyriker fort, wenn er sich zur Natur und zur Geschichte wendet, um entweder einzelne Gegenstände oder Begebenheiten in ihrer

Bedeutung fürs Gefühl darzustellen und dabei gerade den lyrischen Gehalt der Sache auszulegen, oder durch jene eine subjective Empfindung symbolisch auszusprechen. So wird in Heine's Nordseebildern das Meer mit seinen Stürmen und seinen ruhig heitern Wellenspielen, seinen Sonnenuntergängen und klaren Sternennächten zu einem Symbol des Dichtergemüths, und die herrlichen Gesänge alle sind die Entfaltung der reizenden Strophe:

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb' und Fluth,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht.

Daß Goethe's „Harzreise im Winter" den Ton angeschlagen, sollte man kaum zu erinnern brauchen. — Oder der Dichter trägt seine Geliebte auf Flügeln des Gesangs nach Indien hin, um in der Schilderung des dortigen Naturlebens seine Sehnsucht nach Ruhe in der Geliebten darzustellen. Freiligrath führt uns mit seinem ausgewanderten Dichter in die Urwälder Amerikas, Byron mit seinem Child Harold fast durch ganz Europa, ja er läßt in der Mitte des Gedichts die epische Maske fallen; es sind die Stimmungen seiner eigenen Seele, die er durch Schilderung der Natur am Rhein wie in den Alpen oder in Rom auch in uns erwecken will, oder als deren Reflex er jene Gegenstände selber erscheinen läßt, gerade wie ein guter Landschaftsmaler die Außenwelt nicht abschreibt, sondern bald die Stimmungen des Naturlebens, bald seine eigenen Gefühle in Formen und Farben ausdrückt.

Ja der Dichter braucht das Gefühl als solches gar nicht direct zu singen, er kann es durch ein Naturbild ahnen lassen. Heine taucht seine Seele in den Kelch der Lilie, daß diese nun ein Lied von seiner Liebsten duftend haucht, schaurig süß wie der erste Kuß ihres Mundes gewesen. Er malt die Lotosblume wie sie vor der Sonne

Pracht sich ängstigt, aber dem Mond ihr frommes Angesicht entschleiert, er malt den Fichtenbaum der unter Eis und Schnee von der Palme im heißen Morgenlande träumt, und wir ahnen darin die Eigenheit der Menschenbrust die nur dem wahlverwandten Herzen sich erschließt, oder die dunkle Sehnsucht eines in fremder, widerstrebender Umgebung schmachtenden Gemüths, gleichwie wir, ohne daß Muhammed es sagt, in seinem Gesang bei Goethe die Ausbreitung seiner Lehre in dem Quell erkennen, der aus dem Fels entspringt und zum gewaltigen Strom heranwächst, freudebrausend in den erwartenden Erzeuger, den Ocean, sich zu ergießen. Rückerts schönes Gedicht: „Die sterbende Blume" leiht dagegen einem Naturgegenstande die melodische Menschenstimme, um durch ihn selbst ein Naturgefühl aussprechen zu lassen.

Gleiche Bewandtniß hat es mit den lyrischen Lebensbildern. Der Dichter hebt hervor und schildert empfindungsvoll was seiner Empfindung dient und eine ähnliche bei Andern erwecken kann, er singt was ihn schwermüthig und jubelnd gemacht, er hebt den Gefühlsgehalt und die Wirkung eines Ereignisses hervor, und verweilt mit Nachdruck auf den Zügen, die mit seiner Stimmung zusammenklingen, während er über Anderes rasch dahineilt oder es überspringt. In dieser Art ist Schillers Siegesfest gedichtet und das Lied von der Glocke. In dieser Art sind die historischen Volkslieder der Araber; der Held ist oft selbst der Sänger, und das Lied wächst dort unmittelbar wie eine Blüthe aus dem Stamm der Wirklichkeit, der Begebenheit hervor, sie voraussetzend, auf sie zurückblickend, stets von ihr getragen. In dieser Art sind viele Volkslieder der Serben, der Neugriechen, und schon jener alte Mosaische Lobgesang beim Uebergang der Juden über das rothe Meer trägt dieses Gepräge. In dieser Art sind viele deutsche Kriegs- und Siegsgedichte von Veit Weber, von Arndt, von Rückert.

„Mein Herz ist aller Freude voll," beginnt Veit Weber seinen Streit von Murten, und dieses Gefühl athmet jede Zeile, er schildert die Schlacht in diesem Ton, nicht wie der Epiker um der Schlacht willen, sondern weil die Siegeslust der Tapfern ihrer selbst genießen will.

Ebenso drückt in der lyrischen Ballade der Dichter durch eine Begebenheit eine Stimmung aus, und malt darum in seiner Erzählung nicht sowohl den äußern Hergang mit epischer Stetigkeit, sondern die innere Bewegung, als deren Folge das äußere Ereigniß oft nur angedeutet wird, sodaß die menschliche Subjectivität als der Grund der Entwickelung erscheint. Hier liegt darum der Keim des Dramas innerhalb der epischen und lyrischen Poesie, und es läßt sich auch historisch nachweisen, wie die alten Volksballaden einen Ausgangspunkt des Volksschauspiels bilden; sie lieben deshalb auch den Dialog, durch welchen die Charaktere ihre Gefühle selbst aussprechen. Uhlands Graf Eberhard ist ganz episch, und in der epischen Strenge meisterhaft, der Schiller'sche ist lyrisch. Dagegen sind der gute Kamerad, der Wirthin Töchterlein, der Schäfer und die Königstochter Uhlands durchaus lyrisch. Goethe's Balladen sind lyrisch, es sind Stimmungsbilder, sein Heideröslein, sein Veilchen, so gut wie sein Fischer, König von Thule und Erlkönig; es sind Naturlaute, während Schiller die That und die Macht des sittlichen Selbstbewußtseins in epischen Bildern veranschaulicht: die Freundestreue, die alle Hindernisse besiegt und durch ihre Opferlust auch den Tyrannen überwindet, das Pathos der Ehre und Liebe, das den Knappen in die Strudel des Meeres muthvoll sich stürzen läßt, die geistige Kraft, welche durch List und Gewandtheit den Drachen schlägt, und nach diesem Sieg über die äußere Natur durch Selbstüberwindung den noch schwereren über die eigene innere davonträgt. Im Gott und der Bajadere dagegen ist es nicht der innere Kampf des Geistes, der die Wiedergeburt und Erret-

tung herbeiführt, sondern die beseligende Nähe des Gottes weckt eine wahre ewige Liebe in ihrer Brust. So richtig und tiefgreifend war jener Ausspruch Goethe's, daß er die Rechte der Natur vertrete, während Schiller das Evangelium der Freiheit predige. Auch Heine hat einige lyrische Balladen ersten Ranges gedichtet, die beiden Grenadiere und den Olaf; er hat in der Loreley das subjective Element direct hervorgehoben und es ausgesprochen daß nicht die Begebenheit an sich, sondern die sich darin spiegelnde Gemüthslage des Dichters die Hauptsache ist, wenn er anhebt:

Ich weiß nicht was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Mährchen aus alten Zeiten
Das will mir nicht aus dem Sinn.

Die Ballade rückt darum alles in die Gegenwart, während Homer niemals im Präsens spricht. „Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth!“ beginnt jenes gewaltige schottische Gedicht, wir sind sogleich in die Mitte der Begebenheit versetzt, aus dem Munde des Mörders hören wir die That des Vatermords, die Schrecknisse des Gewissens in seinem Innern werden uns vorgeführt durch ihn selbst, und gleich dem von Gott gezeichneten Kain sehen wir ihn ruhelos in die weite Welt, ins Dunkel hineinwandeln und verschwinden. Der lyrische Charakter erscheint auch im Refrain, im Kehrreim der nordischen Balladen, der ein und denselben Stimmungsausdruck nach jeder Strophe hervorklingen läßt, z. B. „Hüte dich, schönes Blümelein!“ — „Schau dich um, Held Vonved!“ — „Der Wald steht herrlich und grün!“ Ursprünglich drückt sich im Kehrreim der lyrische Grundton des ganzes Gedichtes aus, den dann die einzelnen Bilder veranschaulichen, die der Dichter nicht sowohl im strengen Anschluß an objective Hergänge und Zusammenhänge gibt, sondern wie das in seinem Gemüth

Lebendige nach der Association der Vorstellungen sich verkündigt.

Ich kann mich nicht enthalten als Bewähr meiner ästhetischen Ansicht das übereinstimmende Zeugniß der Geschichte anzuführen, das Gervinus im dritten Band seines Werks über die deutsche Nationalliteratur gegeben hat. England und Spanien, sagt er, sind die großen Heimathen der Volksbühne und des historischen Volkslieds; kein Name der in englischen Balladen gefeiert ist, fehlt auf der englischen Bühne, und ein so echt nationales Volksstück wie der Flurschütz von Wakefield ist fast nichts als eine Reihe dialogischer Balladen selbst mit epischen Anklängen; und so ist Lope de Vega reich an Stücken die ihren Inhalt aus spanischen Romanzen entlehnen. Die englische Ballade und das englische Nationaldrama unterscheiden sich von der spanischen Romanze und dem spanischen Volksschauspiel wie Nord von Süd, wie Gemüthlichkeit von Sinnlichkeit, wie Innerliches vom Aeußerlichen; beide Paare unter sich liegen in ganz genauer Beziehung aufeinander. Die Romanze des Spaniers erzählt das Erscheinende, die englische Ballade stellt die Wirkung des Erscheinenden dar. Der Vater Cids bindet seinen Söhnen die Hände, ohne zu sprechen, man erräth Rede, Absicht und Gefühl; die Ballade von dem König in Dumpferlingschloß und Sir Patrik Spence theilt die Reden und Empfindungen des Herrschers und des Seefahrers, auch die Gefühle des Dichters mit, läßt aber das Factum errathen. So geht auf der spanischen Bühne nichts oder wenig hinter der Scene vor. Alles ist Effect und Intrigue, worin Goethe den Calderon bewundern mußte; es geht auf der Bühne vor selbst was sich nach unsern Begriffen nicht darstellen läßt, eben wie in der Romanze Jahrzahlen und Data vorkommen, was sich nach unsern Begriffen nicht dichten läßt. Daher sind die spanischen Dramen reicher, geputzter, oft beschreibend, die englischen aber ein-

fach, springend, hinter den Coulissen fortgehend, innerlich, oft geisterhaft.

Endlich noch ein Wort über die Gedankenlyrik. Das Gefühl spricht sich nicht blos als solches oder durch die Dinge aus die es geweckt haben, es symbolisirt sich nicht blos in entsprechenden Anschauungen, sondern es erhebt sich zur Allgemeinheit des Gedankens, es ist zugleich Träger der Ideen, die es zum Eigenthum der Seele macht, die dann die Lyrik offenbart, nicht lehrhaft, nicht nach ihrem logischen Zusammenhang unter Hervorhebung desselben, sondern nach ihrem Leben im Gemüth, sodaß sie aus Empfindungen hervorblühen und wieder Empfindungen wecken. Der Gedanke ist hier nicht wissenschaftlich verbunden, sondern künstlerisch frei, nicht dialektisch vermittelt, sondern unmittelbar in der Seele geboren, und wird ausgesprochen je nach und mit dem Echo das er im Herzen findet. Reflexionen oder Kenntnisse werden nicht zur Belehrung als ein für sich Bestehendes mitgetheilt, sondern für das Gemüth werden die Gedanken zur Einheit der Empfindung gebracht, und die Idee erleuchtet und erwärmt zugleich, indem sie in ihrer Wirkung auf das Innere dargestellt wird. In prächtigen, volltönenden Worten breitet der selbstbewußte, seines Gegenstandes mächtige Dichter den Reichthum seines Geistes aus, aber so daß derselbe als die Entfaltung seines Gemüths erscheint, nicht als ein äußerliches Besitzthum, sondern als eigenstes innerstes Sein. Wie wir früher im echten Lied bei aller Individualität eine universelle Bedeutung gewahrten, so wird jetzt eine allgemein giltige, alldurchwaltende Idee zum Pathos eines Individuums, oder sie wird als dessen Lebenserfahrung und Vision ausgesprochen und dann wieder in einzelne Bilder eingekleidet. Die Poesie drückt immer das ganze ungetheilte Wesen der Menschheit aus; wie sie mitten in der Sinnenwelt lebend und webend alle sinnliche Regung in rein ideale Anschauungen auflöst, so verweilt sie zugleich

im Himmel der Ideen, und die Geheimnisse der Götter schauend macht sie jene zugleich zu Mächten des Gemüths und begleitet ihre Darstellung mit der Musik, welche die von ihnen berührten Saiten des Herzens geben. Es sind Ideen die der Dichter schaut, nicht Abstractionen des trennenden Verstandes, sondern ewige Lebenskeime und Musterbilder der Dinge, schöpferische Mächte des Daseins, wie sie als Mittel- und Brennpunkte der Erscheinungswelt, als naturgestaltende Gottesgedanken vor der Phantasie stehen. So sind sie an sich poetisch; aber sie werden hier nicht um ihrer selbst willen wie im Epos, sondern so ausgesprochen wie sie aus einer individuellen Gemüthslage geboren werden, wie sie eine besondere Gemüthsstimmung erregen; der Gedanke des Zweifels erscheint zugleich als ein schmerzvolles Ringen, die gewonnene Wahrheit als eine Beseligung der Seele. Schiller redet in der Resignation von der Kluft zwischen Himmel und Erde, zwischen Glauben und Genuß, zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, wie ihm dies in eigener Lebenserfahrung zum tiefen Seelenschmerz geworden; er ringt sich im „Ideal und Leben" aus diesen Gegensätzen zur Anschauung der Schönheit empor, in der Ewiges und Zeitliches sich versöhnt, Sinnliches und Geistiges zu einem Idealbilde verschmilzt, in deren Lande die Göttin der Jugend dem irdischen Helden den Becher der Unsterblichkeit reicht. Und in der Freude dieses Friedens singt er im Glück einen Triumphgesang von der Wirklichkeit des Schönen, wie es als eine freie Offenbarung göttlicher Gnade und Herrlichkeit die reine Blüthe der Natur darstellt. Der Dichter folgt ganz dem lyrischen Schwung seiner Empfindungen, er veranschaulicht sie hier durch einen Anklang an die olympischen Spiele, dort durch die Mythe von Herakles, hier durch ein Wort Cäsars, dort durch ein Bild des Achilleus, aber um den Gedanken des Seins dieser Helden und damit den Gedanken des Gedichts zu entschleiern. So steht er da in

der Siegeskraft des Genius, und es gilt von ihm so voll und ganz wie von irgend Einem was er selbst in den Weltaltern vom Sänger singt:

Ihm gaben die Götter das reine Gemüth,
Drin die Welt sich, die ewige, spiegelt,
Er hat alles gesehn was auf Erden geschieht
Und was uns die Zukunft versiegelt.
Er saß in der Götter urältestem Rath,
Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

Und wie der erfindende Sohn des Zeus
Auf des Schildes einfachem Runde
Die Erde, das Meer und den Sternenkreis
Gebildet mit göttlicher Kunde,
So drückt er ein Bild des unendlichen All
In des Augenblicks flüchtig verrauschenden Schall.

Die Hymne des Stoikers Kleanth (übersetzt in den „Religiösen Reden eines deutschen Philosophen für das deutsche Volk"), viele Ghaselen Dschelaleddin Rumi's, das Schicksal von Hölderlin, Lamartine's Meditationen und Harmonien gehören in dieses Gebiet. Auch Goethe war darin thätig, und zwar so daß er in trefflicher Weise die allgemeinen Ideen individualisirte und als Herzensgefühl darstellte, in den „Grenzen der Menschheit" das Gefühl der Abhängigkeit vom Unendlichen, diesen Grund der Religion, als sein eigenes, die Ideen der Freiheit und Selbstkraft des Geistes als das Pathos des Prometheus, die zu Gott emporführende Liebe als Ganymeds Seelenjubel. Das Minnelied Geibels spricht ebenfalls das allgemeine Wesen der Liebe, die ewige Geschichte des Herzens aus, durchweht vom Hauche der Anmuth und reich an blühenden Bildern, wie sie das geschilderte Gefühl verlangt und vor die Seele ruft.

Wesen und Styl des Dramas.

Harsdörfer, der Stifter der Pegnitzschäfer, der, wie wir sahen, vor zweihundert Jahren in seinem Nürnberger Trichter eine Reihe von Recepten veröffentlichte, durch die Jedermann in sechs Stunden zum deutschen Dichter werden könnte, hielt bereits das Schauspiel für die höchste Dichtungsart, weil es die zwei Hauptfoderungen der Poesie am vollkommensten befriedige, indem es nütze durch Erregung der Gemüther zum Guten, und zugleich belustige; denn wiewohl es Abscheu vor der Grausamkeit und Betrübniß mit dem Elend der Unglücklichen erwecke, so sei doch die kunstgeschickliche Nachbildung das was ergötze, sowie uns zum Beispiel das treue Bild eines schrecklichen Löwen wohlgefalle. Er wies das Schäferspiel dem bäuerlichen Nährstand, das Lustspiel dem bürgerlichen Mehrstand, das Trauerspiel dem fürstlichen Ehrstand zu, und sein Freund Klay hielt sich sogar überzeugt daß ehedem blos Kaiser, Fürsten und Helden Tragödien gedichtet.

Wir wissen nichts mehr von derartigen Rangordnungen. Was immer in der Natur oder im Reich des Geistes seine Bestimmung erfüllt das verwirklicht ein Ewiges im Strom der Zeit, das ist ein in sich Vollendetes, in seiner Weise ein Größtes; ich kann die Rose nicht unter die Eiche setzen, noch den Alexander über oder unter den Aristoteles.

So ist auf dem Gebiete der Kunst nothwendig daß der Stoff seine entsprechende Form finde, und es ist lächerlich zu streiten ob Mozarts Don Juan oder Goethe's Faust höher stehe; allein es ist nothwendig zu erkennen daß ein gedichteter Don Juan und ein musikalisch dargestellter Faust das Höchste nicht erreichen können, weil weder die Poesie das Empfindungsleben des Einen so innig und ergreifend wie die Musik, noch die Musik die Tiefe des Gedankens und die Macht des Selbstbewußtseins so klar und befriedigend wie die Poesie offenbaren kann.

Allein das können wir sagen daß für die Betrachtung der Kunst das Schauspiel den Schlußstein bildet, indem es auf einer Durchdringung und Verschmelzung der epischen und lyrischen Elemente beruht und auch historisch immer erst dann zur Ausbildung kommt, wenn diese bereits entfaltet waren. Die klarste Kunstgeschichte, die griechische, zeigt dies am klarsten.

Erst nach Homer und Alkäos treten Aeschylos und Sophokles auf, und in ihren Tragödien lagern sich die epischen Erzählungen in den Botenreden neben den lyrischen Chorgesängen. Das Drama ist objectiv wie das Epos, es stellt Begebenheiten dar, aber so wie dieselben aus der Innerlichkeit der Charaktere hervorgehen; es ist subjectiv wie die Lyrik, es entschleiert uns die Tiefe des Gemüths, aber so daß wir sehen wie dasselbe sich zu Thaten erschließt und in die Außenwelt bestimmend eingreift. Jede einzelne Gestalt wird zum lyrischen Dichter, um sich selber auszusprechen und die Welt im Spiegel ihrer Seele zu zeigen, der Schöpfer des Ganzen aber tritt hinter sein Werk zurück und läßt sich dasselbe in völliger Objectivität selbständig vor uns entwickeln. Die dialogische Form allein macht noch kein Drama. Die indische Gita-Gowinda und das Hohe Lied der Hebräer sind gleich Wilhelm Müllers schöner Müllerin und so manchem Gedicht von Uhland und Goethe in

der Form der Wechselrede; es herrscht aber in ihnen durchaus der Selbstgenuß des Gefühls, und die Situationen wechseln nur, damit im Erklingen immer neuer Empfindungen ihr musikalischer Gehalt kund werde; das Drama jedoch verlangt die That und den handelnden Charakter. Es erzählt aber auch eine Begebenheit nicht als ein bereits Fertiges, sodaß auf das äußere Geschehen, auf den schon gewordenen Weltzustand das Hauptaugenmerk gerichtet wäre, sondern es hebt die Stimmung der Individualitäten, ihre Leidenschaften und Zwecke hervor, und zeigt die Handlung in ihrem Werden und in ihrem Rückschlag auf den Charakter, dessen Thun und Leiden gleichmäßig zur Erscheinung kommen soll. Individuen sind der Mittelpunkt der Welt, wie in der Lyrik, aber auch die Welt ist als objective Wirklichkeit vorhanden, wie im Epos, und beide ergänzen einander, indem die Persönlichkeiten einen bestimmten Umfang der äußern Verhältnisse zu ihrem subjectiven Lebensinhalt machen und mit ihrer Eigenthümlichkeit, mit ihren Wünschen und Planen bestimmend, umgestaltend in den Gang der Dinge eingreifen und dadurch sich selbst ihr Schicksal bereiten.

Der epische Held ist der Vorfechter seines Volks; er ist einstimmig mit dem Rathschluß des Schicksals; seine Aufgabe ist der Gesammtzweck, an dessen Durchführung Alle mitarbeiten. Der dramatische Held will zunächst sich und die Verwirklichung seiner Individualität; er ergreift einen bestimmten Zweck als den seinigen, er scheidet sich von seiner Umgebung ab und kommt dadurch in Conflict mit ihr; er macht seinen Willen zum Gesetz der Welt, um im Kampf mit ihrer Ordnung entweder seine Selbstüberhebung zu büßen oder als Genius einen neuen schönern Tag in ihr heraufzuführen. Herakles, Achilleus, Alexander, Dietrich von Bern, Karl der Große, Gottfried von Bouillon sind epische, Prometheus, Cäsar, Columbus, Wallenstein, Napoleon sind

dramatische Helden. Die Jungfrau von Orleans ist episch, sie folgt dem himmlischen Rufe, sie führt ihr Volk zum Sieg; zur dramatischen Heldin macht sie Schiller erst dadurch daß er den Zug ihres Herzens in der Liebe zum feindlichen Feldherrn mit ihrer Sendung die Engländer zu schlagen in Widerspruch bringt. Schade, daß er die mittelalterlich nonnenhafte Ansicht, daß die Männerliebe überhaupt der reinen Jungfrau nicht zieme, dabei zu sehr in den Vordergrund gedrängt und dadurch ein Motiv in sein Werk gebracht, das keine Allgemeingiltigkeit hat.

„Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt," sagt einmal Jean Paul, und wir stimmen ihm bei im Unterschiede von Aristoteles, welcher in seiner Poetik schreibt: „Die Tragödie ist nicht Darstellung von Menschen, sondern von Handlungen, von Leben, Glück und Unglück. Denn auch das Glück liegt in den Handlungen begründet, und der Zweck der Tragödie ist eine Handlung, nicht eine besondere Beschaffenheit eines Menschen. Wir handeln nicht, um unsern Charakter darzustellen, sondern entwickeln nur in den Handlungen zugleich den Charakter. So ist Fabel und Handlung der Zweck der Tragödie, der Zweck aber ist das Größte in Allem: ohne Handlung könnte keine Tragödie sein, wohl aber ohne Charaktere; das Erste und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Begebenheit, das Zweite sind die Charaktere." Aristoteles steht hier auf dem Standpunkt der griechischen Weltanschauung, für welche die Innerlichkeit des Gemüths noch nicht für sich durchgebildet war, für welche die Subjectivität ihre Unendlichkeit noch nicht geltend gemacht hatte. Demgemäß trägt die ganze antike Kunst das plastisch epische Gepräge, das auch das griechische Drama nicht verleugnen kann. Weder Charakter noch Begebenheit kann fehlen, aber das Drama soll die Geschichte aus der Persönlichkeit entwickeln. Wer gäbe nicht noch so viele Mord- und Spectakel-

stücke ohne Charakterinnigkeit für Charakterdramen mit wenig äußerer Handlung, wie Lessings Nathan und Goethe's Tasso? Erst Shakspeare war der offenbarende und gesetzgebende Genius für die dramatische Poesie, und bei ihm zeigt sich die Dichtergröße unter anderm auch darin, daß er die seltsamsten Geschichten nicht blos wahrscheinlich, sondern zu nothwendigen Ereignissen dadurch macht daß er eine Reihe von Individualitäten schafft, die nur zusammenzukommen brauchen um jene Begebenheiten sofort zu verwirklichen.

Mährchen noch so wunderbar
Dichterkünste machen's wahr.

Wer den Beleg für diesen Goethe'schen Spruch recht ausführlich haben will, der lese in dem Buch von Gervinus über Shakspeare all die Abschnitte nach, in welchen der den Dramen zu Grunde liegende Stoff erzählt und die Art und Weise erörtert wird wie der Dichter durch die Wahl der Charaktere die Begebenheiten stets zu einem nothwendigen Ergebniß subjectiver Innerlichkeit und dadurch dramatisch zu machen so meisterhaft verstanden hat.

Wenn der dramatische Held einen bestimmten Zweck oder eine Seite des Lebens ergreift, um sie im Unterschiede von Andern durchzuführen, so gibt dies auch seinem Charakter einen entschiedenen Ausdruck. Jener Zweck wird in das Gemüth aufgenommen zur bewegenden Macht oder zum herrschenden Pathos des Menschen, und ein eigenthümlicher Mittelpunkt stellt die Persönlichkeit als eine besondere Eigenthümlichkeit im Gegensatz zu Andern dar. Der ganze Reichthum des Gemüths geht in jener einen Grundrichtung auf, der Grundton ihrer Stimmung durchdringt jedes Wort und jede That. Die epischen Helden stellen in ihrem Charakter mehr das Ganze der Menschheit dar, das unter mannichfaltigen Verhältnissen zur Aeußerung kommt; das Drama geht dazu fort den Scheinheiligen, den Geizi-

gen, den Sonderling als solche hervorzuheben. Der Idealismus der Phantasie und des Gefühls, der Realismus des Weltverstandes, die Liebe, die heroische Willenskraft, der in sich webende Gedanke sind solche particulare Stimmungen und Richtungen dramatischer Charaktere: Tasso's Antonio's, Romeo's, Macbeths, Hamlets.

Der Epiker steht in der Gegenwart, aber er blickt von ihr aus auf die Vergangenheit, er erzählt das was bereits wirklich geworden ist. Das Streben hat seine Erfüllung gefunden, das Geistige ist realisirt worden, das Ganze ist nun fest und gediegen da, ein Nothwendiges, an dem nichts mehr zu ändern, das nun ruhig und beschaulich aufzunehmen ist. Der Lyriker steht in der Gegenwart und spricht die unmittelbare Empfindung derselben aus; er stellt die Subjectivität dar im Auf- und Abwogen ihrer Gefühle, und das Gemüth beweist seine Freiheit und Selbstherrlichkeit, indem ihm die Welt nur in ihrer Beziehung auf seine eigene Innerlichkeit gilt, und diese selbst sich als den Quell alles Werdens und Lebens genießt. Der Dramatiker steht in der Gegenwart und blickt auf die Zukunft, wie sie aus der Vergangenheit, aus den objectiven Weltzuständen durch die freie Persönlichkeit in der Gegenwart erstrebt oder zur Gegenwart gemacht wird. Was erst werden soll das versetzt uns in Besorgniß und Spannung, und das Gegenwärtige erregt unser Gefühl; insofern unterscheidet sich die dramatische Bewegung des Gemüths von der epischen Ruhe; aber die Spannung muß sich lösen, der Conflict muß durchgekämpft werden, und so endet alle lyrische Erregung im Drama in einer gottergebenen Befriedigung des Gemüths. Die Freiheit der Persönlichkeit hat sich hier mit der Nothwendigkeit der Zustände und der sittlichen Weltordnung zu vermitteln; die Individualität bedarf zur Verwirklichung ihrer Zwecke der Außenwelt, sie muß also in dieselbe eingehen, um sie nach eigenem Sinne ge-

stalten zu können, und so zeigt das Drama überall diese Wechseldurchdringung des äußern und innern Lebens. Es ist die Poesie der That, die That ist das Werk des Geistes, der Geist ist Selbstbewußtsein, und dieses unterscheidet sich von der bloßen Naturentwickelung dadurch daß es ein Bild dessen was werden soll in Gedanken entwirft, daß also das Künftige ihm in der Vorstellung schon gegenwärtig ist, und daß das Selbstbewußtsein unter vielen Möglichkeiten wählend sich frei für Eines entscheidet, das als der Ausdruck der eigenen Innerlichkeit nun in der Außenwelt zur Erscheinung kommt.

Das Selbstbewußtsein gibt sich kund durch das Wort; durch die Rede äußert sich der Sinn des Menschen, durch die Rede wirken die Persönlichkeiten aufeinander ein, und unser Leben ist nicht Erzählung noch Gesang, sondern Wort und That, sodaß das volle Lebensbild nur durch handelnde und redende Charaktere gegeben werden kann. Hiernach ergibt sich mit Nothwendigkeit als die entsprechende Form für das Drama die dialogische. Und da können allerdings einzelne Personen eine Schilderung der Vergangenheit, die noch bedingend hereinwirkt, oder einen Bericht des anderwärts Geschehenen durch Erzählung geben, es können allerdings einzelne Personen ihre Seelenstimmung, ihre gährenden Gemüthsbewegungen lyrisch offenbaren, die Hauptsache wird aber immer sein daß in der Kunst wie im Leben Keiner für sich allein besteht, sondern in der Wechselwirkung mit Andern, und daß dies durch eine Wechselrede dargestellt wird, in welcher das Wort nicht blos den Zustand des Einen kund gibt, sondern auch auf den Andern seinen Einfluß übt, indem es einen Widerhaken in das Gemüth des Hörers einsenkt, sodaß in der Dialektik der verschiedenen Gedanken ein gemeinsames Resultat durch gemeinsame Arbeit erzielt wird.

Die Sprache selbst aber wird die Kraft des Willens

und den Hauch der That athmen, ihr wird weder die behagliche Breite des Epos, noch die musikalische Klangesfreudigkeit der Lyrik eignen, aber sie wird ein Bild der Spannung und des Dranges nach einem werdenden Zweck in ihrer eigenen Bewegung geben, und da und dort die ganze concentrirte Macht der Individualität in einzelnen gewaltigen Lauten schlagartig hervorbrechen lassen, oder die Idee des ganzen Daseins klar aussprechen. Als Muster solch dramatischen Dialogs nenne ich die erste Unterredung von Orest und Pylades in Goethe's Iphigenie, oder das Gespräch von Tasso und Antonio, welches zum Ziehen des Degens, das zwischen Jago und Othello, welches zum Ausbruch der Eifersucht führt. Auch Sophokles ist gleich groß in der zusammenhängenden Rede, durch welche seine Helden ihr Sein und Wollen vollständig klar machen, wie in jenen Reihen von Wort und Antwort, in welchen jede Person stets nur einen oder zwei Verse spricht. Dies hat bereits Solger bei ihm anerkannt. „Bei Aeschylos," sagt er, „werfen sich die Personen gewöhnlich die ganze Last ihrer Starrheit oder ungeheuere Ausbrüche ihrer Leidenschaft entgegen; bei Euripides spielen sie manchmal ohne Maß mit Sophismen und müßigen Ausflüchten; bei Sophokles sind sie auf den innigsten Zusammenhang der Sache gerichtet, den sie in sinnschwerer Kürze so aussprechen und wirken lassen, daß sie in der Seele des hartnäckigen Gegners einen Stachel geheimen Zweifels zurücklassen. So möcht' ich diese Reden bei Aeschylos mit geschleuderten Felsstücken, bei Euripides mit geschickt hin und her gespielten Bällen, bei Sophokles mit scharfen und klug gezielten Pfeilen vergleichen." — Im indischen Drama fehlt dieses Ineinanderwirken, dort herrscht die Stimme weiblich zarter Gemüthlichkeit statt der männlichen Thatkraft; die Spanier gefallen sich zu sehr in rhetorischen Prachtstücken. Auch eignet sich das absinkende Versmaß des Trochäus weit weniger für das Drama als

der aufsteigend voranstrebende Jambus, der sich dabei von der gewöhnlichen Rede nicht allzuweit entfernt und doch in seinem gleichbleibenden Rhythmus dem Ganzen die gleiche Färbung und einheitliche Stimmung verleiht, welche die Kunst erfodert.

Selbst im Monolog wird das Dramatische sich dadurch zeigen daß derselbe wie ein Zwiegespräch der im Individuum kämpfenden Gedanken oder eine Unterredung zwischen dem Ich und den umgebenden Dingen oder Zuständen erscheint. Ueberhaupt wenn wir verlangen daß das Wort die erste und hauptsächlichste Aeußerung des Selbstbewußtseins im Drama sei, so gilt es hier selbst als That oder als Handlungen begleitend und veranlassend, und Johann Jakob Wagner verlangt mit Recht in seiner Dichterschule, daß das redende Leben des Dialogs durchaus nur als Vehikel des handelnden Lebens und keineswegs selbständig hervortrete, und nur die Schlechtigkeit der Poeten oder das wortreiche Gesellschaftsleben eines Zeitalters kann in das Drama Dialoge hineinbringen, welche Abhandlungen über einen Gegenstand gleichen; der Dialog darf unterhandeln und verhandeln, niemals abhandeln.

Auch die Gedanken, welche die einzelnen Personen in Sentenzenform aussprechen, müssen stets von ihrer Gesinnung getragen sein; das Gemüth muß sich aus der Bewegung der Leidenschaft und dem Strome der Empfindung durch jene zur selbstbewußten Klarheit und freien Allgemeinheit erheben, oder sie müssen der Ausgangspunkt für Willensentschlüsse sein, und stets muß ihre Resonanz im Gefühle des Menschen vernehmlich werden. Shakspeare's Hamlet und Goethe's Faust, diese beiden Gedankendramen sind auch in dieser Beziehung vom höchsten Werth; der Gedanke ist das Pathos dieser Helden, der Zweifel ist die Qual des Gemüths, die allgemeinen Wahrheiten sind die Erkenntniß ganz individueller Situationen. Lessings Nathan, Schillers

Posa und Wallenstein stehen ihnen nahe, aber die Reflexion gewinnt hier ein Uebergewicht, und daher mitunter ein docirender Ton oder der Ausdruck einer epischen Gedankendichtung, der die Wahrheit um ihrer selbst willen ohne Rücksicht auf besondere Verhältnisse ein Allgemeingiltiges ist. Von Shakspeare sagte Rahel einmal ein Wort, das für eine Charakteristik des vollendeten Dramas gelten kann: „Er ist Leben im Leben; er kann fast nicht zur Betrachtung kommen, denn jede Betrachtung wird Leben; und doch ist er lauter Betrachtung."

Stellt das Epos seine Gestalten klar und fest nebeneinander, so wird in dem Drama alles ineinander verschränkt. Unsern Leserinnen möcht ich sagen daß der Epiker das Gewebe der von ihm geschilderten Begebenheiten in einfachem Vorderstich zusammenreiht, während der Dramatiker durch kunstvollen Steppstich die Personen und Schicksale ineinander verschlingt. Ich habe früher schon auf das Epische des Reliefstyls in Phidias' panathenaischem Festzug, in Thorwaldsens Alexanderzug hingedeutet; eine Analogie für das Drama bieten uns die bewegten Gruppen der Gemälde, die um einen Mittelpunkt in lebendiger Beziehung auf denselben geordnet sind. Ich erinnere nur an Raphaels Spasimo di Sicilia. Das Haupt des unter der Last des Kreuzes niedersinkenden Christus ist für den Sinn des Beschauers wie für das Auge der Mittelpunkt; im Kreise umgeben ihn die Frauen, die Kriegsknechte, Simon, der ihm das Kreuz abnehmen will, alle um ihn beschäftigt, und nebst den Reisigen im Hintergrunde durch die Beziehung auf ihn doch untereinander verbunden. Und so darf ich wohl an ein früher schon gebrauchtes Gleichniß erinnern: die Einheit des Epos ist die der Pflanze; jeder Zweig ist eine Individualität für sich und der Stamm erscheint nur als der gemeinsame Mutterboden der Zweige, die sich von ihm aus in die Lüfte erheben und zur Krone wölben, ohne daß die

Blätter des einen in die des andern übergingen und so der Trieb absteigend zur Wurzel zurückkehrte. Die dramatische Einheit aber ähnelt dem animalischen Organismus, in welchem Ein Herz der Ausgangs- und Endpunkt, wie die bewegende Mitte der Lebenssäfte und der Adern ist.

Gerade weil der Dichter einmal seinem Werke die größte Objectivität verleiht, indem er nicht mehr als der Sänger oder Erzähler dasteht, sondern jenes ganz selbständig und frei sich entwickelt, und andererseits das Ganze wie ein Spiel voneinander unabhängiger, zunächst nur sich selbst darstellender Subjectivitäten erscheint, gerade deshalb muß hier die alles zusammenhaltende Einheit um so straffer und abschließender hervortreten, sodaß ein bestimmter Grundgedanke die ganze mannichfache Entfaltung beseelt und beherrscht und alle Besonderheiten des innern und äußern Lebens gegenseitig einander bedingen und durchdringen. Daher das Gesetz allseitiger und strenger Motivirung. Denn das Ereigniß soll in dem Willen der Persönlichkeit begründet und die individuelle Daseinsweise der Charaktere durch die Umstände und Situationen näher bestimmt und gefärbt sein. Das Schicksal muß der Reflex des Gemüths oder die eigene innere Natur des Helden sein, jede auftretende Person muß in der Grundidee des Dramas den zureichenden Grund ihres Auftretens und ihres Lebensloofes haben, keine Begebenheit darf ein äußeres Ereigniß bleiben, sondern auch der Schein der Zufälligkeit muß ihr durch die Herleitung aus den handelnden Mächten und durch ihre Rückwirkung auf deren Innerlichkeit genommen werden. Der Epiker hält sich an die Thatsachen, der Dramatiker macht sie zu Thaten des Geistes; der Epiker fragt nach dem Was, der Dramatiker nach dem Warum; jener ist historischer, dieser philosophischer. Darum blüht auch das Epos in der Jugend der Völker, das Drama aber erst zur Zeit ihrer geschichtlichen Reife, im Perikleischen Zeitalter, nach den Perserkriegen, in

der Aera der Elisabeth nach der Reformation, in unserer Epoche nach der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts, zur Zeit Kants und Fichte's.

Doch um noch bei dem Gesetz der Motivirung einen Augenblick zu verweilen, wie meisterlich versteht Shakspeare selbst das Wunderbare, zum Beispiel seine Geistererscheinungen, einzuleiten, sodaß wir, auch wenn sie für nichts als eine subjective Vision gelten sollten, sie mit Hamlets, Macbeths, Brutus' Auge sehen! Wie meisterlich erscheint der Ausgang der Schlachten seines Heinrich V., seines Richard III. als die nothwendige Folge und die äußere Besiegelung der innern Tüchtigkeit und des ewigen Rechts! Je mehr es dabei der Dichter versteht die Hebel der Collision und der Entwickelung im allgemein Menschlichen zu finden, desto mehr wird er für die Ewigkeit arbeiten. Was auf wechselnden Zeitansichten beruht, das verliert seine Kraft und Bedeutung. Das Gefühl der Ehre ist ein Ewiges, aber der spanische Codex äußerer Ehrenregeln ein Vergängliches. Dies allein schon hebt Shakspeare's Othello über Calderons Arzt seiner Ehre. Das Drama stellt die Ereignisse in unmittelbarer Gegenwart dar, und wenn der Dichter nicht veralten will, so muß er das immer Gegenwärtige schildern, und seine Dichtung nicht auf bloßes Menschenwerk, sondern auf jene unwandelbaren Rechte des Himmels gründen, von denen Antigone spricht:

Denn heut' und gestern leben nicht, nein ewig sie
In Kraft, und Niemand hat gesehn von wann sie sind.

Die Nothwendigkeit der dramatischen Einheit ist bekanntlich von den französischen Kritikern als das Gesetz der drei Einheiten im vermeintlichen Anschluß an Aristoteles aufgestellt worden. Der alte philosophische Kunstrichter aber fodert nur die Einheit der Handlung; von der Einheit des Orts spricht er gar nicht, und in Bezug auf die

Einheit der Zeit stellt er keine Regel auf, sondern gibt nur an, daß das Epos sich durch seine Länge von dem Drama unterscheide, indem dieses letztere sich so viel als möglich auf einen Sonnenumlauf zu beschränken oder wenig darüber hinauszugehen suche.

Vor allem bemerken wir daß die Griechen nach dem plastischen Princip ihrer Poesie auch im Drama nur eine bestimmte Gruppe und deren Bewegung geben, mit andern Worten daß sie sogleich bei der Katastrophe anheben und nur diese vor unsern Augen vorgehen lassen, während die Neuern mit Recht gerade das Werden und Wachsen der Charaktere und Begebenheiten zu der Katastrophe hin sehen wollen. Sophokles zeigt uns seinen Ajax sogleich wahnsinnig in seinem Zelt; ja wie Ajax auftritt ist sogar seine Vernunft schon wieder erwacht, und in der Anschauung des Gräßlichen was er begangen steht sein Entschluß zum Selbstmord sogleich fest, und ohne Bedenken und innere Kämpfe wird derselbe ausgeführt. Shakspeare würde hier den Ajax im selbstgenugsamen götterverachtenden Trotz auf seine Leibeskraft gezeigt, würde uns das Waffengericht und den Sieg des geistesstarken Odysseus, und dann gerade die Entstehung, das Wachsthum, den thatsächlichen Ausbruch des Wahnsinns, wie die Rückkehr zum Selbstbewußtsein haben mit erleben lassen. Eine Tragödie wie Hamlet als bloße Darstellung der Katastrophe bleibt ganz undenkbar, und in Bezug auf Macbeth hat schon Schlegel trefflich gesagt: „Der gewaltige Kreislauf der menschlichen Schicksale geht seinen gemessenen Schritt; große Ereignisse reifen langsam, die nächtlichen Eingebungen frevelnder Tücke treten aus den Abgründen des Gemüths scheu und zögernd ans Licht hervor, und die strafende Vergeltung verfolgt, wie Horaz so schön als wahr sagt, den vor ihr fliehenden Verbrecher nur mit hinkendem Fuß. Man versuche es einmal das Riesengemälde von Macbeths Königsmord, seiner tyrannischen

Usurpation und endlichem Sturze auf die enge Einheit der Zeit zurückzuführen, und sehe dann, ob es nicht blos dadurch seine erhabene Bedeutung verliert, man möge auch noch so viel von den Begebenheiten, die uns Shakspeare schauerlich ergreifend vorüberführt, vor den Anfang des Stücks verlegen und sie in matter Erzählung anbringen. Es ist wahr, dieses Schauspiel umfaßt einen beträchtlichen Zeitraum; aber läßt uns der rasche Fortgang wohl die Muße dies zu berechnen? Wir sehen gleichsam die Schicksalsgöttinnen am sausenden Webstuhl der Zeit ihr düsteres Gewebe fortwirken, und der Sturm und Wirbelwind der Ereignisse, welcher den Helden von der Versuchung zur Frevelthat, von dieser zu tausendfältigen Verbrechen, um ihren Erfolg zu behaupten, und so unter wechselnder Gefahr zu seinem Untergang im heldenmüthigsten Kampfe treibt, reißt auch unsere Theilnahme unwiderstehlich mit sich fort."

Den kunstvollsten Bau aller antiken Tragödien seh' ich im König Oedipus. Er hat unwissend den Vater erschlagen, die Mutter geheirathet, und Sophokles hat darum mit Recht nicht diese Thaten als solche uns geschildert, sondern vielmehr dargestellt wie es auf einmal in seiner Seele Tag zu werden beginnt, und von der ersten Ahnung an das Furchtbare sich als solch ein verworrener Knäuel von Schuld und Unglück darstellt, daß er es nicht erträgt solches anzuschauen, und sich selber blendet. In der Antigone haben wir schon in neuerer Weise das Herleiten einer Handlung aus dem Gemüth und die durch eine vorhergehende dargestellte That erst eingeleitete Katastrophe; die natürliche Enge und Geschlossenheit des Stoffs gab diesem Werk wie der Goethe'schen Ipigenie das für die antike wie für die moderne Anschauung gleichmäßig Befriedigende.

Den Ort haben Aeschylos, Sophokles, Aristophanes wechseln lassen, wenn die Handlung es verlangte; Shakspeare thut ein Gleiches, er thut es öfter, weil er umfang-

reichere Handlungen in ihrem ganzen Verlauf entwickelt. Voltaire meint zwar daß eine einzige Handlung nicht an mehreren Orten vorgehen könne; das ist wahr, wenn man unter Handlung nur das physische Ereigniß versteht; aber gerade das Drama, das durch Action und Reaction die Charaktere entfaltet, kann von verschiedenen Orten aus die treibenden Kräfte in Bewegung setzen, und wenn der Dichter, wie bereits Johnson bemerkt, unsere Einbildungskraft erregt hat, um Tausende von Jahren sich zurückzuversetzen und die Geschichte von Antonius und Kleopatra als eine gegenwärtige anzusehen, so ist der Sprung von Alexandrien nach Rom ein Kleines, und die geistbeflügelnde Macht der Poesie wendet sich ja an das menschliche Bewußtsein und an die Blitzesschnelle seiner Gedanken. Die Franzosen sind in die Abgeschmacktheit verfallen Dinge nacheinander an einem und demselben Ort geschehen zu lassen, die in der Wirklichkeit verschiedenen Boden haben, gerade wie sie in kurzer Zeit oft das Entlegene thun lassen, zu dem der Mensch sich eine lange Zeit nimmt. — Indeß hat nach meinem Ermessen die Einheit des Orts eine Bedeutung, und zwar folgende. Der Raum bezeichnet das gleichzeitige Nebeneinander der Personen und der Dinge. Und diese Einheit muß bewahrt werden: der Dichter darf nicht Handlungen einer barbarischen Urzeit mit der feinen Bildung einer späteren Civilisation zusammenbringen; er darf nicht aus der höfischen Galanterie neuerer Zeit ein Motiv für die Handlung nehmen, welche sich auf dem Boden der antiken Sitte bewegt; er darf von Leuten mit der Vorstellungsweise des aufgeklärten achtzehnten Jahrhunderts keine Menschenopfer bringen lassen, er darf einer Bathseba keine Empfindungen modern französischer Romanheldinnen leihen und einem Achilleus keine phrasenhafte Liebhaberrolle geben. Nur was wirklich zusammen vorhanden sein kann, darf der Dichter auch gleichzeitig darstellen. Gegen diese ideale Ein-

heit des Orts war die französische classische Tragödie eine einzige große Sünde, während Shakspeare dieselbe treu bewahrt und stets eine einheitliche Atmosphäre all seine Charaktere und Begebenheiten in Gedanken und Sitten umfließen läßt.

Wer in den zwei oder drei Stunden dramatischer Aufführung nicht mehr sehen will als was wirklich in diesem Zeitraume geschehen ist oder doch geschehen sein kann, der muß auch für ein Gemälde nicht blos die natürliche Größe der Gegenstände, sondern auch die Aufhebung der Perspective fodern, da ja in der Wirklichkeit der ferne Kirchthurm nicht kleiner, sondern größer ist als der nahe Mensch. Wenn aber Corneille statt der drei Stunden dreißig anzunehmen sich erlaubt, in denen die Handlung geschehen soll, so setzt er sich doch eine lächerlich willkürliche Schranke; warum nicht ebenso gut acht Tage oder ein paar Jahre? Nein, die Einheit der Zeit ist ein Gesetz fürs Drama, aber man muß sie auffassen als die Einheit und Stetigkeit der Zeitentwickelung. Das Gesetz der Stetigkeit des äußern Geschehens, daß eine Begebenheit Zug für Zug gemalt werde, das wir für das Epos aufstellten, wird im Drama zu dem der Stetigkeit der innern Entwickelung des ununterbrochenen Werdens der Entschlüsse, Thaten, Gefühle. Alle Momente des ganzen Verlaufs von der ersten Regung einer Leidenschaft bis zu ihrer Entladung in der That und ihrem Gerichte oder ihrer Versöhnung muß der Dichter uns anschauen lassen; aber gerade das in dem gewöhnlichen Leben Unterbrochene und Zerstreute rückt er im idealen Abbilde des Lebens unmittelbar zusammen.

Hier ist Shakspeare wiederum der größte Meister. Wir durchleben mit seinem Othello, seinem Macbeth, seinem Hamlet ihre ganze Seelengeschichte in der Darstellung ihrer Geschicke. Ebenso in Schillers Wallenstein, in Goethe's Faust. „Wiewohl der Dichter den äußern Zeitverlauf nicht

unmittelbar in die Darstellung aufnimmt, so läßt er ihn uns doch in den Gemüthern der Handelnden wie in einem Spiegel perspectivisch erblicken," — sagt Schlegel, und Gervinus bemerkt daß Shakspeare dem angenommenen Scheine eines kurzen Verlaufs von Handlung zum Trotz Andeutungen einstreut, durch welche die Handlung, die das Auge rasch vorübergleiten sieht, für das Ohr, für die Vorstellung auf den natürlichen Zeitraum ausgedehnt wird, den sie in der Wirklichkeit erfodert. Solche Andeutungen sind im Othello der Briefwechsel von Jago und Rodrigo, im Hamlet die Reisen der Gesandten nach Schweden und England, des Laertes nach Frankreich und deren Zurückkunft, in Richard III. die beiden Heirathen des Königs, die dreimonatliche Verfallzeit von Antonio's Schein im Kaufmann von Venedig und dergleichen mehr. So wird hinter den engen dramatischen Vorgrund eine größere Zeittiefe eingetragen, und wie durch die Perspective der Raum, so erweitert sich die Zeit im Hintergrunde nach den Erfodernissen der Handlung.

Endlich die Einheit der Handlung. Sie besteht nicht darin daß ein einzelner Vorfall dargestellt, sondern daß eine Begebenheit aus dem Willen des Menschen als sein Zweck entwickelt wird. Den Entschluß, die That, die Folgen der That haben wir also zusammenzunehmen. Aber wo ein Knoten geschürzt, wo eine Kraft durch den Widerstand geweckt, wo ein Conflict geschildert wird, da treten schon mehrere streitende Interessen ein, da treten schon mehrere Charaktere auf, deren jeder seinen besondern Zweck verfolgt, deren jedem sein Ziel das rechte und die Hauptsache scheint. So will Kreon daß der Feind des Vaterlandes auch im Tode ungeehrt sei, während Antigone nur den Bruder im Feinde sieht und ihn bestattet; das bürgerliche Gesetz, das sie übertritt, gibt ihr den Tod, aber auch Kreon büßt seinen Eingriff in die Rechte der Familie durch den Untergang seiner

eigenen. Hier haben wir also mehrere Handlungen, aber ein gemeinsames Princip: den Conflict der ewigen Rechte mit der äußern Ordnung, der Familienpietät mit den Geboten des Staats, und die tragische Lösung zeigt wie das menschliche Leben nur dann bestehen und gedeihen kann, wenn beide harmonisch zusammenklingen. Darum wollte der Franzose de la Motte statt Einheit der Handlung: Einheit des Interesses sagen, und Schlegel hielt diese Erklärung für die befriedigendste, wenn unter Interesse überhaupt die Richtung des Gemüths beim Anblick einer Begebenheit verstanden würde. Allein da muß ich wieder nach dem Grunde fragen wodurch dies bewirkt wird, und so ergibt sich als das rechte Wort endlich die Einheit der Idee. Einer der Grundgedanken, welche das Reich der Erscheinungen beherrschen, muß zum organischen Mittelpunkt des Gedichts gemacht werden, sodaß er zugleich die Schicksalsmacht für die Charaktere ist, die ihr Loos nach der Stellung empfangen die sie sich zur Idee geben, sodaß diese als der Brennpunkt und die Seele des Ganzen erscheint und dieses dadurch zum Organismus wird, indem alles Besondere aus Einer Quelle fließt, Einem Ziele zuströmt. Dies thut Shakspeare, und er zeigt die Fülle seines Genius darin, daß er solch einen Grundgedanken nach allen Seiten und Stufen seiner Verwirklichung zur Anschauung bringt, und so einen Reichthum von Gestalten und Begebenheiten nicht blos äußerlich combinirt, sondern aus Einem Grunde herleitet und das Unterschiedene zur vollsten Harmonie bringt.

Ein Blick auf Romeo und Julie wird dies klar machen. Daß hier die Tragödie der Liebe aufgeführt wird, ist klar. Soll aber die Liebe dramatisch dargestellt werden, so kann dies nur durch Kampf und Ueberwindung eines Gegensatzes geschehen. Dieser Gegensatz ist der Haß. Die Liebe der Kinder siegt über den Haß der Familien, aber zugleich ent-

springt hieraus die heimliche Heirath, die unselige Hast, die das gewonnene Glück für einen Raub achten muß, der Kampf Romeo's mit Tybalt, seine Flucht, der Scheintod Julia's und das wirkliche Ende der Liebenden. Die volle Liebe nun ist geistig sinnlich, ganz real und ganz Phantasie; aber ihre Stufen, auf denen viele Menschen stehen bleiben, sind eines oder das andere. So weiß die Amme nur von der sinnlichen Lust der Liebe, und Julie stößt darum im sittlichen Gefühl der Treue die Kupplerin von sich. Paris vertritt das verständige Element in der Liebe, die Convenienzheirath nach dem berechnenden Willen der Eltern; er fällt von Romeo's Schwert, der Held der wahren Liebe siegt über den Repräsentanten dieser flauen Neigung, die nur durch den Vater zu freien, nur Blumen aufs Grab zu streuen weiß. Die blos phantastische Schwärmerei der Liebe ohne wirklichen Gehalt stellt dagegen Romeo's Verhältniß zu Rosalinde dar. Es ist ein Meisterzug des Dichters, daß er das liebebedürftige Gemüth Romeo's zeigt, wie es sich mit Scheinbildern trägt und sein eigenes Selbst einstweilen in ein anderes Wesen hineinphantasirt, bis ihm das eigene Selbst in der wahren Liebe verklärt entgegentritt, während Julie dem Geliebten die Treue hält gegenüber dem Gebot des Vaters und den Werbungen des Grafen. Hier sind alle einseitigen Richtungen der Liebe neben ihre ganze ideale Fülle gestellt, und diese letztere erweist eben in der Ueberwindung von jenen ihre Wahrheit. Sie erweist sie in der Ueberwindung des Todes, dessen Schrecken nichts sind gegen ihre Macht, und durch diesen Opfertod werden jetzt auch die Hassenden inne, welch eine beseligende Macht die Liebe ist, und über dem Grabe der Kinder reichen sich die Eltern die Hand zur Versöhnung.

Schon in den mittelalterlichen Mysterien wurden in den Darstellungen aus dem Neuen Testament ihnen entsprechende Scenen aus dem Alten eingeschoben, und Shak-

speare überkam von seinen Vorgängern bereits die Sitte mehrfache nebeneinander laufende Handlungen in einem Drama zu verflechten. Aber sein Genius erkannte daß dies die Einheit des Kunstwerks aufhebt und höchstens zu einer Vermannichfachung der Unterhaltung dient, wenn die verschiedenen Begebenheiten nicht in einem innern Zusammenhange stehen. Und diesen wußte er dadurch herzustellen, daß er eine und dieselbe Idee zur Seele der verschiedenen Begebenheiten machte und die Begebenheiten selbst untereinander verknüpfte und ineinander schlang. August Wilhelm Schlegel wies bereits den Tadel zurück, als ob im König Lear durch die Hinzuziehung der Geschichte Glosters die Handlung gestört werde; er deutet an wie sinnreich beide Hauptheile der Handlung ineinander verflochten sind und zur Verwickelung wie zur Auflösung des Ganzen beitragen; er erklärte endlich gerade diese Zusammenstellung für dasjenige was die eigentliche Schönheit des Werkes ausmache. Denn beide Fälle seien in der Hauptsache ähnlich, sie stellen die Verletzung der Pietät, des Verhältnisses zwischen Eltern und Kindern dar, hier in Söhnen, dort in Töchtern, und was für sich allein nur als ein Privatunglück erscheinen würde, das stelle sich in dieser Verbindung als eine große Empörung in der sittlichen Welt dar. Und Ulrici fand hier das Geheimniß der Shakspeare'schen Kunst. Sie geht aus von der Einheit der Idee, welche in mehreren Gestalten und Ereignissen sich offenbart, und gerade dadurch sich als eine allgemeine Macht im menschlichen Dasein erweist. Wir haben nicht ein einmaliges Ereigniß, sondern eine allgemeingiltige, ewige Geschichte. So ist der Lear die Offenbarung daß unter allen Umständen die Welt aus ihren Fugen geht, wenn die Familie in Verwirrung geräth und die Bande der Pietät sich lösen; er thut dar wie nur von innen heraus eine Heilung kommen kann, und wie die wahre Kindesliebe alle Verkennung überwindet, indem Cordelia und Edgar

nicht blos äußere Hülfe bringen, sondern auch die Seele ihrer Väter reinigen und retten. So zeigt „Wie es euch gefällt", daß denen die das Leben recht zu nehmen wissen, denen die Gott lieben, alle Dinge zum Besten dienen, und die ganze reizende Dichtung erscheint wie eine süße reife Frucht, gewachsen um den Kern der Verse:

Süß ist die Frucht der Widerwärtigkeit,
Die gleich der Kröte häßlich und voll Gift
Ein köstliches Juwel im Haupte trägt.

So sind die Falstaffiaden die fortlaufende Parodie der Staatsaction, und Shakspeare hebt dies selbst dadurch hervor daß er die Zusammenkunft des Prinzen Heinz mit seinem Vater vorher zwischen ihm und Falstaff im Wirthshaus aufführen läßt. So zeigt der Kaufmann von Venedig im Shylok wie in Bassanio's Wahl und Gewinnung Portia's und in der Geschichte der Ringe die Dialektik der Rechtsidee, das Stück zeigt daß das bloße Recht einseitig festgehalten zum Unrecht wird, daß der todte Buchstabe den tödtet der mittels desselben tödten wollte, daß über das Recht die Liebe, die sittliche Freiheit siegen, oder sich mit ihm einstimmig machen muß, daß nicht auf dem Recht, sondern auf göttlicher Liebe und Gnade unser Dasein beruht, wie der Dichter selbst sagt:

Doch Gnad' ist über dieser Sceptermacht,
Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten,
Wenn Gnade bei dem Recht steht. Darum, Jude,
Suchst du um Recht schon an, erwäge dies,
Daß nach dem Lauf des Rechtes unser Keiner
Zum Heile käm'; wir beten all' um Gnade,
Und dies Gebet muß uns der Gnade Thaten
Auch üben lehren.

Dadurch daß Shakspeare's Charaktere Träger einer Idee sind, gewinnen sie bei aller individuellen Lebendigkeit

zugleich ein ideales Gepräge, gewinnen die Begebenheiten, so absonderlich sie oft erscheinen mögen, einen allgemeingiltigen Inhaltskern. Ich wundere mich daß ich hier einen Widerspruch gegen Hermann Hettner einlegen muß, der in seiner Schrift über das Drama der Gegenwart behauptet Shakspeare bewege sich nur in dem scharf begrenzten Kreise persönlich individueller Charakterentwickelung, es fehle seinen Gestalten das allgemein und rein Menschliche. Hat denn Hettner die ganze eine Hälfte, die weiblichen Charaktere des Dichters vergessen, in denen er so herrlich die Magie des Weibes in der harmonischen Einheit der ganzen menschlichen Natur, in dem naturwüchsigen Frieden von Sinn und Seele darstellt, in denen Weiße mit Fug und Recht den Ausdruck seines eigenen schönen, reinen, tiefen Gemüths erkannt hat? Wie? in Hamlet hätten wir „nur die rein individuelle und zufällige Schwäche thatloser Unschlüssigkeit?“ Das sollte uns seit Jahrhunderten interessiren? Vielmehr haben wir in Hamlet die Tragik des Gedankens, der, wenn er immer und überall die That ganz gestalten und beherrschen will, vor lauter Ueberlegung nicht zur That kommt, und ich sehe hier wie bei Goethe's Faust den Kampf des menschlichen Geistes überhaupt. Wir alle tragen einen Hamlet in uns, die wir weder instinctiv noch gewissenlos handeln.

Die durch die Idee vermittelte organische Einheit des Dramas verlangt endlich eine entsprechende äußere Composition, das Werk muß ein Ganzes sein. Für ein Ganzes verlangt schon Aristoteles Anfang, Mitte und Ende; es soll demnach im Drama nach der Exposition der Charaktere und Verhältnisse ein Knoten geschürzt und ein Conflict herbeigeführt und dieser dann gelöst werden. So wölbt die Dichtung sich zu einem Höhenpunkt empor und steigt zu einem befriedigenden Schluß wieder herab. Man hat jenen Umschwung, den Aristoteles im Glückswechsel des Helden erkannte, nach ihm Peripetie genannt, und Shakspeare, der

scheinbar regellose, weiß dieselbe auch äußerlich in die Mitte seiner Stücke zu legen. Dies hat Gervinus zuerst hervorgehoben. Im Othello stehen die Worte, bei denen sein Glück auf der Spitze steht (Excellent wretch. Act. III. 3.), wie abgezirkelt in der Mitte des Stücks. So der Tod des Polonius im Hamlet, die Erscheinung von Banco's Geist im Macbeth, der Ausbruch des Wahnsinns im Lear. Im Coriolan steigert sich der Haß und Kampf zwischen ihm und den Tribunen bis dahin daß sie ihn Verräther nennen; und gerade der Zorn über diesen Vorwurf treibt ihn um sich zu rächen zum Verbrechen des Kampfs gegen das eigene Vaterland. Die Peripetie dieses Stücks nennt denn auch Hettner eine unnachahmlich große. In Schillers Maria Stuart wird das Zwiegespräch der Königinnen, das die Versöhnung bringen sollte, zum Ausbruch des tödtlichen Gegensatzes. Im Wallenstein ist das Werden des Entschlusses die aufsteigende Hälfte; im Moment desselben verbietet der Held der Gräfin Terzki zu frohlocken, und erwartet daß der Rache Stahl auch schon für seine Brust geschliffen ist. Die Niobefreude Isabella's über ihr Mutterglück steht ebenso in der Mitte der Braut von Messina. Wunderbar groß ist in dieser Beziehung auch der Plan zum Demetrius, ein Beweis wie Schiller noch in aufwärtssteigender Bahn ging. Demetrius ist glücklich und siegreich im guten Glauben an sein Recht, auf der Höhe des Glücks erfährt er daß er des Zaren Iwan Sohn nicht ist, und indem er dadurch den Glauben an seine Sache verliert, die einfache Klarheit seines Geistes im Zweifel gebrochen wird und er nun selbstsüchtig und mistrauisch zu tyrannischen Maßregeln greift, bereitet er sich von jenem Wendepunkt an selber den Untergang. Die Peripetie im „Leben ein Traum" ist Sigismunds tiefsinniger Monolog am Schluß des zweiten Acts.

Aus der Einheit der Idee verbunden mit der der At-

mosphäre und der ununterbrochenen Zeitentwickelung ergibt sich die Einheit der Stimmung, die bei lyrischen Dramatikern, wie Robert Green, manchmal jene ersetzt, aber auch in Shakspeare's und Goethe's Meisterwerken sich ungesucht ergibt. Die Schauer der Novembernacht und ihr Uebergang in das Morgenroth eines neuen Tags sind in der ersten Scene des Hamlet ebenso bedeutungsvoll als das Lied der Nachtigall auf dem Granatbaum in Romeo und Julie oder der lustige Hörnerklang im Ardennerwald. Im Hamlet hemmt der Gedanke die That, und daraus fließt der retardirende Gang des Stücks, im Macbeth stürzt die Thatkraft über die Schranken des Gewissens, und darum der Sturmschritt der Entwickelung, zu dem der landschaftliche Hintergrund des schottischen Hochlands trefflich paßt. Die Scene der Goethe'schen Iphigenie ist der heilige Hain vor einem Tempel, und eine priesterliche Feierlichkeit, eine plastische Formenklarheit waltet durch das ganze Stück; dagegen führt uns der Egmont auf den Markt der Niederländer mit seinem Volkstreiben, in das stille Bürgerhaus, wir haben eine malerische Fülle von Gestalten mit dem perspectivischen Hintergrunde des historischen Lebens- und Zeitumschwunges vor uns; im Tasso aber wandeln wir in einem italienischen Garten mit seinen Lorbeern und Cypressen, mit seinem Orangenduft und seinem südlich warmen Himmel, und der Glanz der Romantik ist leuchtend über das Ganze ausgebreitet. Idee, Charaktere, Entwickelung der Handlung und Zeit und Ort des äußern Schauplatzes, eines stimmt zum andern, folgt aus dem andern, und so gewinnen wir bei aller Mannichfaltigkeit einen harmonischen Totaleindruck.

Zum Schluß dieser allgemeinen Erörterungen über das Drama sei Shakspeare's Idee von seiner Kunst noch als Bestätigung derselben erwähnt. Er sieht im Drama die poetische Darstellung der Weltgeschichte: der Mensch soll zur Erkenntniß seiner wahren Natur geführt werden; dazu

gehört die volle Einsicht in das Gute und Böse, denn das Sittliche ist der Schwerpunkt unseres Lebens; dazu gehört die Kenntniß der Welt, die Veranschaulichung ihrer Lage. Der Dichter spricht durch seines Hamlets Mund zu den Schauspielern: „Der Zweck des Schauspiels war und ist der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.“

Die Tragödie.

Die äußere Wirklichkeit bietet uns Glück oder Unglück, je nachdem die Ereignisse mit unsern Wünschen und Planen sich vereinigen oder sich kreuzen, und unser inneres Sein bewegt sich zwischen den Polen des Schmerzes und der Freude, oder alle Gefühle sind vielmehr nur besondere Töne dieser beiden Grundstimmungen der Seele, die durch alle Eindrücke sich selbst entweder erhöht oder gefördert, oder gehemmt und beeinträchtigt empfindet. Unser Leben besteht im Wechsel von Scherz und Ernst, vom Spiele der Willkür und der Anerkennung der Nothwendigkeit, und die wahre Freiheit entwickelt sich dadurch daß unsere eigene Wahl das ewige Wesenhafte ergreift und vollbringt. Die Geschichte des ganzen Geschlechts wie des einzelnen Menschen zeigt sowohl die göttliche Gerechtigkeit, die alles Richtige und Verkehrte ins Gericht führt, als auch die göttliche Gnade, die dem Endlichen gerne die Lust des Daseins gewährt und der menschlichen Schwäche erbarmend und erziehend zu Hülfe kommt. Das Drama ist die Darstellung des Lebens in seiner werdenden Selbstgestaltung, und muß darum diese beiden Seiten des Daseins sowohl jede für sich und als herrschendes Princip, als auch beide in ihrer Ausgleichung und Versöhnung zur Erscheinung bringen.

Die Tragödie spricht den Ernst des Lebens dichte-

risch aus, sie zeigt den Sieg des göttlichen Willens oder der Idee und der Nothwendigkeit über alle Widersprüche der Willkür, über alle Unangemessenheiten des Irdischen, sie läßt im Untergang des Bösen das Gute seinen Triumph feiern.

Zwar sagt die Schiller'sche Thekla in ihrem Schmerz um den gefallenen Geliebten:

Da kommt das Schicksal — roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde —
Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!

Und so klingt das Wort des neuern Dichters an den Ausspruch an, den der alte Herodot gethan, daß die Götter neidisch seien, daß sie es lieben das Große zu zerstören, und daß der Blitz die höchsten Bäume zersplittert und niederwirft. Das Schicksal erscheint hier als die Macht des Nivellirens, und der schadenfrohe Haß gegen die menschliche Größe ist ein Ausdruck des Bösen, das in den Willen der Götter selbst eingedrungen. Es ist eine Weltanschauung der Verzweiflung, ärger als die des geblendeten Gloster:

Was Fliegen
Den bösen Buben sind, sind wir den Göttern,
Sie tödten uns zum Scherz.

Auf eine solche Schicksalsidee die Tragödie gründen hieße sie auf die Lüge gründen, und die Griechen waren weit entfernt dies zu thun, sondern sie erkannten die Gefahr des Glücks und der Erhabenheit, die darin liegt daß sie zum Uebermuth und zur Ueberhebung führen, und diesen gegenüber erscheint das Schicksal als die Macht des Maßes, die durch den Sturz des schuldvollen Trotzes das Gleichgewicht herstellt; wer sich vermessen hat der erhält nun das gebührende Maß. Jetzt ist die Nothwendigkeit keine hohn-

lachende Furie, kein unvernünftiges blindes Verhängniß mehr, sondern sittliche Weltordnung. In diesem Sinne haben denn auch die größten Philosophen des Alterthums, Platon und Aristoteles, wiederholt daß Gott nicht neidisch sei, und wenn nach Anaximander alles Entstandene durch seinen Untergang sofort die Buße zahlen sollte für die Schuld des Endlichen, das die Ruhe und das gleichmäßige Sein des bestimmungslosen Unendlichen gestört und unterbrochen, so erkannten sie daß die Welt vielmehr das Werk göttlicher Liebe sei, die als allmittheilsame Güte sich offenbart und die eigene Herrlichkeit und Seligkeit ihren Geschöpfen zum Mitgenuß bietet.

Weil das Wesen Gottes Geist und Freiheit ist, läßt er, um offenbar zu werden, in seiner Schöpfung, in der Welt, Geist und Freiheit walten, läßt er die einzelnen Geister durch eigenen Willen, durch eigene That ihr Sein sich bestimmen, ihr Loos sich bereiten. Der göttliche Wille herrscht und gilt, und von der Stellung die sich der menschliche zu ihm gibt, hängt es ab, ob er seine Rathschläge hinausführen und erlangen kann was er begehrt, oder ob er dem Ganzen auch wider eigenes Verlangen und Streben dienen muß. Die Einigung des menschlichen Willens mit dem göttlichen ist die sittliche Nothwendigkeit und zugleich die wahre Freiheit; wo der Mensch der sittlichen Weltordnung widerspricht, da geräth er mit seiner eigenen Natur in Kampf, da fällt er von seinem eigenen Wesen ab, da bereitet er sich durch seine Thaten den Untergang und das Leiden, wodurch er zur Selbsterkenntniß kommen soll. Weit entfernt also daß wir in der Tragödie wollten den Schuldlosen leiden sehen, was peinigend und gräßlich wäre, soll sie vielmehr auf die göttliche Gerechtigkeit gebaut sein, deren Abbild die poetische ist. Macbeth kann nicht mehr schlafen, seitdem er den schlafenden Duncan getödtet, und im König Lear sagt Edgar zu seinem Bastardbruder Edmund:

Mein Nam' ist Edgar, deines Vaters Sohn.
Die Götter sind gerecht und brauchen oft
Die Laster unsrer Wollust als ein Werkzeug
Um uns zu züchtigen. —
Der dunkle schnöde Ort, wo er dich zeugte,
Bracht' ihn um seine Augen.

In diesem Sinne verlangte Aristoteles für den tragischen Charakter, daß ihm ein Fehler oder ein Vergehen anhafte, und mit gleichem Recht erklärt er den Taugenichts für untragisch. Auch das Böse muß individuelle Kraft offenbaren, es muß selbst bei einem Jago durch die ehrenkränkende Zurücksetzung und die Eifersucht motivirt werden, und weil der Mensch sich in der Wirklichkeit von Gott ebenso wenig losreißen kann, als ein Sandkorn das Band der Schwere zu brechen und der Erde zu entfliehen vermag, so muß auch in dem Verbrecher die Stimme des Gewissens als das Zeugniß der göttlichen Gegenwart wach und laut sein, wie in Richard III., in der Lady Macbeth, oder das Bedürfniß der Liebe sich kund geben, wie bei Edmund im Lear.

Als sittliche Nothwendigkeit ist das Schicksal dem Menschen keine fremde Macht, sondern die Offenbarung der eigenen ewigen Wesenheit:

In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne. —
Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme. —
Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
In uns ist sein gebietrischer Vollzieher.

Diese Worte Schillers im Wallenstein, ein Gottesurtheil gegen die sogenannten Schicksalstragödien, sie sprechen das Richtige aus im Einklang mit der Erkenntniß, die schon in Heraklit dem Dunkeln aufgeleuchtet, daß der Charakter des Menschen sein Dämon sei.

Im Entwickelungskampfe der Geschichte zeigt sich das Tragische nicht blos etwa so daß ein Held selbstsüchtig wird,

von seinem Princip abfällt und mit heroischem Sinn nur die eigene Ehre sucht, sondern auch in höherer Weise, wenn er nur das lebendige Orakel in seinem Innern fragt und die alten Ordnungen verachtet, wenn er die neue Idee, die er ins Dasein führen will, für das Alleinberechtigte hält und darum das Bestehende verkennt, das noch mit tausend Wurzeln in Gemüth und Sitte des Volkes haftet, das nicht zerstört, sondern fortgebildet, aus dem der junge frische Trieb entwickelt werden soll.

Aber geht nicht auch das Große, Edle und Schöne in der Tragödie unter? nicht auch Antigone und Cordelia, nicht auch Romeo und Julie, nicht auch Tasso und Hamlet? Dieser scheinbare Widerspruch eröffnet uns den Blick in die innerste Tiefe des Tragischen. Der göttliche Geist ist der Grund und Hüter aller Rechte und Gesetze; der Mensch aber kann ein einzelnes Recht für sich ergreifen, es aus dem Zusammenhange mit andern sittlichen Verhältnissen reißen und mit ihnen in Conflict bringen. Dann tritt Recht gegen Recht in Kampf; die Schuld liegt hier darin daß jedes ausschließlich gelten soll und darum das ebenso heilige andere Recht nicht anerkannt oder verletzt wird; und indem die Träger der einzelnen Rechte einander zerschlagen und zu Grunde gehen, triumphirt die Idee des sittlichen Ganzen und gewinnen wir die Einsicht, daß dieses im Frieden und in der Harmonie seiner einzelnen Momente besteht. Ferner ist der menschliche Geist eine Totalität, und darum wird auch das Herrlichste, das ihn mit der Gewalt einer ausschließlichen Leidenschaft ergreift, ihn für alles andere ebenfalls Berechtigte verblenden und so die Harmonie des Ganzen zerstören. In dieser Weise stehen in Goethe's Tasso der Idealismus und der Realismus, das Phantasieleben des Gemüths und der praktische Weltverstand einander gegenüber, und Eleonore spricht die Idee der Tragödie sinnig aus, wenn sie sagt:

Zwei Männer sind's, ich hab' es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.

Wie sie am Ende einander die Hand reichen, so schwebt vor unsern Augen, wie Vischer treffend bemerkt, die geistige Gestalt dieses Einen Mannes, in welchem der Realist und Idealist sich so versöhnen, wie Schiller dies am Schluß seiner Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung geschildert hat. — In der Orestie des Aeschylos, in der Antigone des Sophokles erscheint die Familie im Kampf mit dem Staat, während sie seine Grundlage und er ihr Hort sein soll. Klytämnestra hat den Agamemnon getödtet, weil er die Tochter Iphigenia für einen glücklichen Kriegszug zum Opfer gebracht, Orest hat den König und Vater zu rächen, aber es ist die eigene Mutter, gegen die sein Racheschwert sich kehrt. Antigone hat den Bruder bestattet, unbekümmert darum, ob er ein Feind des Vaterlandes gewesen, ob das bürgerliche Gesetz die Beerdigung verbot; sie vertritt die Pflicht der Familienliebe und sagt:

Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da.

Kreon muß das Gesetz um so mehr aufrecht erhalten, als der Staat eben erst aus einer Katastrophe gerettet worden; aber indem er es rücksichtslos vollstreckt ohne auf das edle Motiv der That Antigone's zu achten, ohne die Stimme des Volks zu hören und die dem König mögliche Gnade mildernd eintreten zu lassen, vergeht er sich gegen das von ihr vertretene Princip der Pietät, und folgerichtig zerstört er sich selbst dadurch die eigene Familie. Was der Chor der Antigone zusingt:

Die Pflicht der Lieb' ist fromme Pflicht,
Doch auch des Machtbegabten Macht
Geziemet zu misachten nicht;
Des eignen Herzens Trieb verdarb dich, —

es ließe sich ebenso gut auf Kreon anwenden und von ihm

sagen daß das Recht des Herrschers und die Aufrechthaltung des Staatsgesetzes ein großes sei, aber auch die Liebe der Familie Beachtung heische, und ihn darum der starre, nur auf jenes gerichtete Sinn in ein verdientes Leid gestürzt. Indem die miteinander in Conflict gesetzten Momente der Idee sich zerstören, feiert in ihrem Untergang selbst die ganze Idee ihren Sieg und gewinnen wir die Anschauung von der Nothwendigkeit der Harmonie zwischen dem Recht des Herzens und dem äußern Gesetz.

Ueber Cordelia erlaube ich mir zu wiederholen, was ich in den „religiösen Reden" und zwar in der über die christliche Kunst bereits erörtert habe. — Auch Cordelia nimmt Theil an der Zerrüttung der Familie in Lears Hause; während er Worte der Liebe fodert, zieht sie sich auch da hartnäckig und jungfräulich spröde in ihr „Lieben und Schweigen" zurück, wo sie dem Vater sich mit kindlicher Offenheit ans Herz werfen und ihn von der verderblichen Thorheit zurückrufen müßte; aber es geht ihr gegen die Natur das Wesen der Pietät, das im Herzen, in der Gesinnung wohnt, im Munde zu führen, und weil kindliche Liebe doch ihres Daseins Seele ist, bringt sie später dem Vater den verlorenen Frieden. Hier siegt sie, aber ihr Heer, mit dem sie aus Frankreich gegen England zog, wird geschlagen, sie gefangen und durch Edmunds selbstsüchtige Politik getödtet. Ihr mochte es scheinen daß es sich von selbst verstehe sie komme nur um des Vaters willen, nicht um zu erobern; aber sie sagt es nicht, und nöthigt dadurch auch den Herzog von Albanien zum Kampf. Wie Antigone hat sie um der Familie willen des Staats und seines Rechtes nicht gedacht. Doch in ihrem Erliegen, in ihrem Opfertode feiert sie selbst den Triumph der Kindesliebe, die sie beseelt; indem sie diese mit ihrem Blute besiegelt, geht sie verklärt mit dem geretteten Vater aus der Welt des Scheins in das Land der Wahrheit, ihre rechte Heimath.

In Romeo und Julie wird das Feuer der Liebe zur allverzehrenden Gluth; es hat sie mit so stürmischer Gewalt ergriffen, daß sie nur diesem einen seligen Gefühl leben, und für die andern Verhältnisse blind sind, oder sie nicht mit besonnener Klarheit zu durchdringen und zu ordnen verstehen. Aber sie sind zugleich verklärt in dem Licht der Liebe, deren ganze Herrlichkeit sie mit trunkenem Muthe gekostet, gerade wie Desdemona die Heldengröße des Duldens nur dadurch offenbaren kann daß ein unsägliches Leid über sie kommt, in dessen Ertragen sie die herzinnigste Seelenschönheit der weiblichen Natur entfaltet. So wird die Ehre des Mannes seiner Thaten Herr zu sein, mit Selbstbewußtsein Wollen und Vollbringen zu lenken und nach eigenen Gedanken zu handeln, in Hamlets Gemüthe dadurch tragisch, daß er nun stets alles allseitig erwogen haben will, wodurch die Reflexion die Thatkraft überwuchert, indem er dem instinctiven Drang zur That und den Foderungen äußerer Umstände zu wenig nachgibt. Nicht aus Schwäche, sondern aus Gewissenhaftigkeit und um der überwiegenden Stärke des Denkens willen zögert sein Handeln, bis er tragisch inne wird daß der Mensch den Stoff und die Aufgabe seines Wirkens auch von außen annehmen muß, daß der Mensch denkt und Gott lenkt. Diese Gefahr des Menschen, der in ein einzelnes Gut seine ganze Lebenskraft legt, hat Goethe im Tasso sehr schön geschildert, ja er läßt dort die Prinzessin ein ganz bestimmtes Wort hierüber sprechen:

Zu fürchten ist das Schöne, das Fürtreffliche,
Wie eine Flamme, die so herrlich nützt,
So lange sie auf deinem Herde brennt,
So lang sie dir von einer Fackel leuchtet,
Wie hold! wer mag, wer kann sie da entbehren?
Und frißt sie ungehütet um sich her,
Wie elend kann sie machen!

Aristoteles hat bekanntlich die Tragödie so definirt daß sie die Darstellung einer bedeutenden und abgeschlossenen

Handlung sei, und zwar nicht in Form der Erzählung, sondern in unmittelbarer Wirksamkeit und Rede der handelnden Charaktere, und daß sie durch Mitleid und Furcht die Reinigung dieser Affecte vollbringe. In diesem Letztern erkennt er ihren Zweck, und Lessing sieht hierin den Grund für das Erstere, indem eine Erzählung des Vergangenen lange nicht in dem Grade wie eine gegenwärtige Anschauung dieses Gefühl erregt. In Furcht und Mitleid vereinigen sich dem Denker Selbst- und Nächstenliebe, Sorge für uns und Theilnahme für Andere. Wer in ungetrübtem Glück lebt und meint daß ihm nichts Schlimmes begegnen könne, der fürchtet nichts, aber er wird übermüthig; ebenso fürchtet der nichts welcher am Leben verzweifelt hat, aber er ist kleinmüthig. Mitleid empfinden wir bei dem Anblick eines Verderben drohenden Uebels, das einen Andern trifft. Die Läuterung dieser Gefühle besteht darin daß sowohl das Uebermaß als der Mangel derselben beseitigt werden, daß die Furcht vor einzelnen Uebeln zur Ehrfurcht vor der göttlichen Gerechtigkeit wird, und im Mitleid die Trauer über die Hinfälligkeit der irdischen Größe, der stets ein Mangel, eine Einseitigkeit anhaftet, empfunden wird. Die Kunst läßt uns jene Gefühle ohne Beziehung auf individuelle Zustände in sittlich gehobener Form als ein allgemeines Schicksal miterleben.

Aristoteles gebraucht den Ausdruck der Reinigung wie die griechische Mysteriensprache um eine geistige Heilung, eine Versöhnung und Beschwichtigung des Gemüths zu bezeichnen, und aus der Art und Weise wie er am Schluß der Politik von der Seelenreinigung durch die Musik spricht, ergibt sich daß er auch in unserer Stelle die Wirkung der Tragödie auf das Gemüth der Zuschauer und Hörer im Auge hatte. Goethe verstand dagegen jene Läuterung der Affecte von dem versöhnenden Abschluß der Handlung selbst; wenn die Tragödie durch einen Verlauf von Furcht und

Mitleid erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse sie durch Ausgleichung solcher Leidenschaften auf dem Theater ihre Arbeit schließen, und diese aussöhnende Abrundung des Kunstwerks selbst, die Construction des Trauerspiels, nicht die Empfindungen der Zuhörer habe der Denker im Sinne gehabt. Die Goethe'sche Deutung legt diesem etwas unter, was aber allerdings aus seinen Worten gefolgert werden kann, denn die Seelenstimmung des Zuschauers wird am besten erregt und harmonisirt werden, wenn die Darstellung selbst zuerst den Sturm der Affecte und ihre leidbringende Gewalt, und dann die Ausgleichung und die Versöhnung im Gemüthe der handelnden Charaktere zeigt. Und dies sind wir für die moderne Tragödie zu fodern berechtigt. Wir wollen

das große gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt,

wir wollen den Sieg der Idee nicht blos im Untergang des von ihr Abgefallenen, des ihr Widersprechenden sehen, sondern der Umschwung der Handlung, das Leid, das zufolge der Gerechtigkeit auf den Thäter hereinbricht, soll ihn selber nicht wie eine äußere Macht zerschmettern, sondern den vollen Triumph der Idee wollen wir darin gewahren daß er sie wieder anerkennt, daß sie auch in seiner Seele siegt, und er durch die Buße gesühnt von hinnen scheidet. In diesem Sinn hat Schiller die Maria Stuart gedichtet, in diesem Sinn schweigt die Jungfrau von Orleans bei dem furchtbaren Doppelsinn der Frage des Vaters, ob nicht der Feind in ihrem Herzen sei: er meint den Teufel, sie muß des feindlichen Feldherrn Lionel gedenken; sie läßt ohne Murren den Spruch des Bannes über sich ergehen, sie reinigt ihr Gemüth, und ihr gottergebenes Vertrauen wird durch den schönen Opfertod fürs Vaterland gekrönt. Auch Antigone spricht das Wort:

Wohl, wenn es so gerecht ist vor den Unsterblichen,
Will duldend ich bekennen daß ich schuldig sei.

Die ganze Tragödie Oedipus in Kolonos ist ein solcher Versöhnungsgesang, doch mehr durch die Stimmung der Milde, durch den Schimmer der Verklärung, welche der Dichter mit ebenso tiefer Gemüthlichkeit als wunderbarer Kunst über sein ganzes Werk ergossen, als durch die Läuterung des Dulders selbst; die Versöhnung ist im Geist des Alterthums mehr eine objective als eine subjective. Man nehme als Gegensatz Goethe's Gretchen, wie sie selbst durch Buße und Reue sich innerlich wieder herstellt. Sehr richtig nennt Weiße die Kerkerscene ein über alles Lob erhabenes Meisterwerk und bemerkt, wie es eine der höchsten Dichterkraft würdige Aufgabe gewesen in dem Wahnsinne des durch die entsetzlichste Seelenqual zerrütteten Gemüths der unfreiwilligen Mutter- und Kindesmörderin den sittlichen Adel, die Reinheit dieses Gemüths zu offenbaren. Und es ist Goethe gelungen in der furchtbaren Tiefe dieser Widersprüche, in welche eine sittliche Schuld die Seele des Menschen hinabstürzt, die Rettung und das Seelenheil des unschuldig Schuldigen zur klarsten, überwältigendsten Anschauung zu bringen, sodaß die Stimme die am Ende Gretchens Rettung ausspricht, aus der eigenen Brust des Lesers oder Hörers hervorzutönen scheint. Eine Dichtung die dies vermag, gibt dadurch lauter als durch irgend eine andere poetische That ihre Abkunft von dem Höchsten, ihre Verwandtschaft, ja ihre innerliche Einheit mit dem Heiligen kund, von welchem alles Menschliche allein seinen Werth und seine Würde hat. — Auch Shakspeare's Othello ist bei aller Schreckensgewalt, bei aller Furchtbarkeit dennoch eine erhabene Feier des sittlichen Geistes. In keinem Werk aber ist diese Läuterung durch das Leiden, die Versöhnung sowohl im Ganzen des Gedichts als in der Seele der Hauptpersonen so umfassend und so innig durchgeführt als im König

17*

Lear. Edgar im Lear ist auch der Seelenführer seines geblendeten Vaters, und von den Selbstmordgedanken der Verzweiflung leitet er ihn zur Ergebung in den Willen der Vorsehung: „Reif sein ist alles"; sein Herz bricht lächelnd, als er endlich den Sohn erkennt. Und an die Scene in welcher der alte König sich selber im Anschauen der Cordelia wiederfindet, an die Art und Weise wie nun die Hingebung der Liebe seinem Gemüth aufgeht und sein Geist in ihr sich verklärt, brauche ich nur zu erinnern, um sofort dem Leser ein Bild vor das innere Auge zu rufen, das im edelsten Glanze um so heller strahlt, auf je dunklerm Grunde es sich erhebt.

Es versteht sich von selbst daß alles im Allgemeinen über dramatische Composition, Entwickelung und Gliederung Gesagte von der Tragödie gilt. Ihr besonders eignet die erhabene Rührung im Ganzen der Handlung, das edle würdige Pathos, die Größe des Gegenstandes, der den tiefsten Grund der Menschheit aufzuregen vermag. Und weil in ihr das siegende Walten der Nothwendigkeit offenbar wird, schließt sie den Zufall aus, oder läßt ihn höchstens für die äußerliche Wahrnehmung gelten, während der auf den Grund Schauende mit Wallenstein sagt:

Es gibt keinen Zufall,
Und was euch blindes Ohngefähr erscheint,
Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen.

Jeder Ausgang muß ein Gottesurtheil sein, in den Ereignissen muß der Held die Frucht seiner Thaten haben, und das Wort von Novalis muß sich bewähren, daß Schicksal und Gemüth synonyme Begriffe, zwei verwandte Namen für eine und dieselbe Sache sind. Allerdings ist hier ein Unterschied der antiken und der christlichen Tragödie. Im Alterthum ist das Schicksal das Erste, der Charakter hat es zu erfüllen; er fällt zwar durch eigene Schuld, aber sie

zu vermeiden wäre ihm ja doch unmöglich gewesen. Das Schicksal wird noch nicht gewußt als der Wille der Vorsehung, als der Rathschluß selbstbewußter Liebe, sondern es steht auch über den Göttern waltend in unbegriffen dunkler Majestät da, und deshalb der Hauch der Klage, der Wehruf der Menschheit, der die ganze lebensheitere Welt des Alterthums durchdringt, daher der Zug der Trauer auf der Stirn und im Antlitz der seligen Olympier, daher das Herbe was die griechische Tragödie für uns hat, während nach christlicher Weltanschauung die menschliche Individualität das Erste ist und durch freie That ihr Loos sich selbst bestimmt, sodaß das Schicksal nur als die objectivirte innere Natur des Charakters, nur als die göttliche Besiegelung für die menschliche Wahl erkannt wird.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der Betrachtung dieser beiden Grundformen der Tragödie. Beide sind in ihrer Entstehung an die Religion angeschlossen. Dort ist es die dionysische Festfeier, die in den Ereignissen der Natur, im Wechsel der Jahreszeiten ein Kämpfen, Leiden und Siegen des Gottes sah und in leidenschaftlicher Theilnahme mit durchlebte, hier ist es der Opfertod Christi, die Welterlösung durch sein Leiden was den Ausgangspunkt der Tragödie bildet. Chorgesänge, welche die Stimmung des Volks bei den Leiden und Freuden des Gottes aussprachen, während die Handlung vorausgesetzt oder durch den Opfergebrauch symbolisch angedeutet wurde, sie waren die Wiege der antiken Tragödie. Bald machte ein Vorsänger sich geltend, der entweder als Darsteller des Gottes selbst oder als ein Bote desselben von seinen Geschicken erzählte, und der Chor knüpfte daran ein Lied, in welchem er seine Empfindungen kund gab. Thespis fügte einen Schauspieler hinzu, der abwechselnd verschiedene Personen in lebendiger Beziehung zum Chor darstellte und so den Dialog begründete; dieser diente immer noch zur Einleitung einer

lyrischen Situation, die dann der Chorgesang ihrem musikalischen Gehalte nach entfaltete. Das Ganze war noch dramatisirte Lyrik. Erst als Aeschylos seinen Kriegergeist der Bühne zuwandte, sprang die Tragödie wie Pallas in voller Rüstung aus seinem Haupt. Er erst legte den Schwerpunkt dieser Dichtungen in die That, er erst machte die Handlung zum Wesen des Dramas. Doch hat auch er ursprünglich nur Einen Hauptcharakter, wie etwa seinen Prometheus, mit dem die entgegenwirkenden Kräfte, wie hier Zeus, nicht unmittelbar, sondern nur durch Boten, nicht in der Gegenwart, sondern durch Befehle für die Zukunft, durch Nachwirkungen der Vergangenheit zusammentreffen. So schildern die Perser des geschlagenen Xerxes Heimkehr, und die Griechen sind nur durch den Boten repräsentirt, der die Schlacht bei Salamis erzählt. Sophokles erst brachte die Gegensätze in volle Wechselwirkung; die Charaktere sind nicht von vornherein fertig, sie werden und entwickeln sich einer durch den andern, Kreon und Antigone vertreten selbst ihre Sache. Aeschylos nimmt diesen Fortschritt auf; in seiner Orestie stehen Agamemnon und Klytämnestra, diese und Orest, Apoll und die Erinnyen energisch und in gleichmäßiger Ausführung Aug' in Aug' einander gegenüber. Immer aber sind die größten Angelegenheiten des Lebens, die allgemeinen Mächte der Menschheit Gegenstand der Tragödie, und der einzelne Mensch gilt nach Ottfried Müllers Ausdruck nur als der Focus, in welchem die höhern dämonischen Gewalten sich treffen und zur Erscheinung kommen.

Euripides' größeres Individualisiren bezeichnet den Verfall der alten Kunst, ohne sofort eine neue Schöpfung heraufzuführen. Immer aber bleibt der Chor Mittelpunkt der Tragödie, und in langen Erzählungen lagert sich neben dieses lyrische Element ein episches; erst die neuere Kunst vollbrachte deren völlige Verschmelzung. Der Chor ist der Re-

präsentant des Volks, die Stimme des Volks als Gottesstimme; er stellt den Boden der menschlichen Gattung dar, aus dem die einseitigen Heldengestalten sich erheben, und der sie überdauert; aus ihrem Untergang gewinnt er für sich die Lehre der Mäßigung, und die sittliche Weltordnung anerkennend sieht er im Leben, wie der Schluß der Trachinierinnen sagt:

Viel Müh' und Beschwer und Entsetzen und Leid, doch in all dem
Zeus und allein Zeus!

Zugleich ist der Chor der ideale Zuschauer und spricht bei den im Lauf der Handlung sich ergebenden bedeutenden Situationen die Empfindungen der Zuschauer in kunstvoller Weise harmonisch aus; zugleich verknüpft er in seinen Gesängen das gegenwärtige Geschehen mit dem Rathschluß der Götter, enthüllt in alten Mythen ein entsprechendes Bild für dasselbe und offenbart es dadurch als eine ewige allgemein giltige Geschichte. Wie ich früher schon erörterte ist die ganze Tragödie gleichsam eine plastische Gruppe, nur die Darstellung der Katastrophe. Und in der Aufführung erscheint sie keineswegs als ein möglichst treues Bild des gewöhnlichen Lebens, sondern sie trägt ein ganz ideales Gepräge. Die Schauspieler traten im bacchischen Festcostüm auf, der Kothurn erhöhte ihre Gestalt, und eine Maske bekleidete ihr Gesicht, das wechselnde Mienenspiel verdeckend, aber den Grundzug des Charakters in großartigen Formen plastisch veranschaulichend. Die Gesänge des Chors waren von der musikalisch geregelten Bewegung der Gesticulation, der feierlichen Tänze begleitet; für die versammelten Tausende vernehmlich wurde die im Schwung des Verses gehobene Rede auch mit gehobener Stimme gesprochen. Das Ganze war ein feierlicher Gottesdienst.

Gottesdienstlich waren auch im Mittelalter die Darstellungen vom Leben und Tod des Heilandes und anderer großen Begebenheiten der heiligen Geschichte; auf den Hand-

lungen als solchen ruhte hier gleich anfangs das Hauptinteresse. Man nannte sie Misterien und gesellte ihnen die Moralitäten zu, in welchen die allgemein sittlichen Mächte, einzelne Tugenden und Laster personificirt und in ihrer Einwirkung auf einen Menschen dargestellt wurden. Sie wurden noch später durch Calderons geistliche Schauspiele (autos sacramentales) zur Höhe künstlerischer Vollendung gebracht, während das Drama sich dadurch fortentwickelte, daß man eine Begebenheit aus dem Leben selbst in ihrem Werden durch die individuellen Charaktere darstellte und hierin zugleich das Walten der göttlichen Weltregierung, wie in den Misterien, und sittliche Ideen, wie in den Moralitäten, veranschaulichte. Die Blüthe einer neuen Tragödie entfaltete sich nach der Reformation in Spanien und England, dort unter dem Einfluß des Katholicismus, hier des Protestantismus, hier wie dort echt volksthümlich aus der Stoffesfülle heimischer Sagen und Geschichten, unter der Hand kunstverständiger Genien, eines Cervantes, Lope de Vega, Calderon, eines Shakspeare und seiner Genossen. Die Spanier halten an dem Dogma, wie es in der Lehre und dem Cultus der Kirche fest begründet ist, als an einem objectiv Wahren fest, und durch die Gnadenmittel der Kirche mehr als durch den eigenen Glauben und die Bekehrung des Herzens wird der Mensch gerechtfertigt; ebenso sind die Gesetze der Ehre, der Liebe, der Vasallentreue zu einem Coder unverbrüchlicher Satzungen geworden, mit denen nun die Individuen und diese untereinander in Conflict gerathen. So zeichnet die spanische Tragödie sich weniger durch Tiefe und Reichthum der Charakteristik, als durch die Fülle der Begebenheiten aus, und ihre Größe liegt in der Poesie der Situationen, im Reiz der Ereignisse, und in der religiösen Betrachtungsweise der Dinge, die das Besondere an das Allgemeine knüpft und die Räthsel des Daseins löst. Ein scharfsinniges Antithesenspiel im buntesten Bilderflor der

Phantasie und weitausholende beschauliche Reflexion in künstlichen Versmaßen sind der entsprechende sprachliche Ausdruck. Bei Shakspeare dagegen ist die Innerlichkeit des Charakters und sein sittliches Selbstbewußtsein der Mittelpunkt der Dichtung, und so ward er für uns der offenbarende und gesetzgebende Geist für die tragische Poesie der Neuzeit.

Die französischen Classiker machten einen abstract verständigen Versuch das Mittelalter und das Alterthum zu vereinigen. Sie gaben dem modernen Stoff eine strengere, antikisirende Form in äußerer Regelrechtigkeit, oder sie verquickten die alten Stoffe mit romantischen Elementen, namentlich mit dem Motiv der Liebesgalanterie. Dabei gefielen sie sich in einem Hautgout von spitzfindig ausgeklügelten Collisionen der Pflichten und Empfindungen, wie wenn in Corneille's Rodogune die beiden prinzlichen Brüder trübselig zwischen der Mutter und der Geliebten stehen, indem die Mutter sagt: „Wer die Geliebte ermordet den ernenne ich zum Thronerben", und die Geliebte dem Mörder der Mutter ihre Hand geben will. Dieses Unwesen, sowie die Misverständnisse der Theorie des Aristoteles hat Lessing so siegesfreudig bestritten, den ganzen Stelzengang der Sprache im Kanzleistyl der Leidenschaften so bloßgestellt, daß wir davon wohl für immer befreit sind.

Die erste deutsche Tragödie war Emilie Galotti. An sie schlossen sich Goethe und Schiller, und den Deutschen gelang die organische Verschmelzung der antiken Idealität mit dem Stoffes- und Gefühlsreichthum der Romantik, indem sie gleichmäßig auf Shakspeare und auf Sophokles hinsahen. Sie beschränkten den überwuchernden Reichthum der Charaktere und Situationen, wußten dieselben aber zu Sinnbildern und Trägern allgemeiner Ideen zu machen und dadurch an die typischen, plastischen Gestalten der Alten zu erinnern. Doch ist Goethe vorzugsweise Lyriker, daher im Drama Seelenmaler mehr als Thatenschilderer, und sein

weicher Sinn scheut die Härte der tragischen Conflicte im Untergang der Persönlichkeiten, während Schiller, der Dichter der Idee durch die Macht des Willens, diese als das Ideal anschaut das durch die Charaktere und Handlungen erst werden soll, noch nicht in ihnen gegenwärtig ist, und darum mit rhetorischem Glanz und Eifer dafür seine Stimme mit einer unnachahmlichen sittlichen Würde des Ausdrucks erhebt.

Von der antiken wie von der modernen Tragödie gilt ein tiefsinniges Wort Solgers: „Das Drama bildet auf der einen Seite die Welt des lebendigen menschlichen Wollens und Handelns, aber mit derselben die in ihr in untrennbarer und innigster Einheit lebende Welt der Nothwendigkeit, deren gewaltig wahrhaftes Dasein zwar stets dem unsrigen zu Grunde liegt, aber zu unserm Schrecken uns als etwas Fremdes einleuchtet, sobald das Wollen des Einzelnen sich in seiner Entgegensetzung mit ihr darstellt, und dieses ist die schreckliche Seite dieser Kunst. Auf der andern aber ist hier eben auch wieder jene Welt der Nothwendigkeit das Ewige und Höchste, und erscheint so in der Gestalt der heiligsten, für sich selbst daseienden Gesetze, welche sich abspiegeln in der idealen Natur der menschlichen Gattung als eines Ganzen. Diese Gattung drückt das ihr eingepflanzte Wesen eines Ganzen aus durch Maß und Gleichgewicht, wodurch sie das Abbild des Ideals, also mit diesem gleich unendlich ist, und hierauf beruht die heitere und beruhigende Eigenschaft der Tragödie. Während also der einzelne Mensch sein abgesondertes Dasein mit lebendigem Wollen verfolgend von der Allgemeinheit des Nothwendigen ergriffen und darniedergeschlagen wird, blüht zugleich die gesammte Gattung in dem Wiederschein der ewigen Gesetze mit unvergänglicher und unvertilgbarer Kraft des Lebens."

Die antike wie die moderne Tragödie ist unter allen Kunstgattungen von der größen Wirkung auf das mensch-

liche Gemüth. Der Lyrik oder Musik ähnlich ruft sie die mannichfaltigsten Empfindungen hervor, erschließt die geheimsten Abgründe des Daseins, läßt uns in die entsetzlichste Verwirrung hineinschauen und stellt Jegliches mit der Macht unmittelbarer Gegenwart dar. Und der Plastik und dem Epos verwandt veranschaulicht sie das allgemein und ewig Giltige in seiner durch den Kampf bewährten Wesenheit, in der Majestät des Siegs, in der Ruhe, die durch die Lösung des Knotens und die Versöhnung der Gegensätze eintritt. Sie lichtet und schlichtet das Dunkel und die Verwirrung des Lebens, sie gibt im Einzelbild ein Abbild des Ganzen und verkündet das Walten der göttlichen Gerechtigkeit, die zugleich die höchste Liebe ist. Und hier vor allem gilt das herrliche Wort, mit welchem Schiller seinem Volke sein größtes Werk darreicht:

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.

Die Komödie.

Die Schönheit ist das Glück und die Blüthe des Lebens, die vom Geist völlig durchleuchtete und verklärte Natur, die in der Erscheinung ganz und ungetrübt sich offenbarende Idee; wir genießen im Schönen unmittelbar die Harmonie der großen Unterschiede des Seins, und schauen die Liebe als das Wesen und Band aller Wesen an. Das Häßliche ist nicht blos die Abwesenheit oder der Mangel des Schönen, sondern der verneinende Gegensatz gegen dasselbe; es verhält sich zu ihm wie die Lüge zur Wahrheit, wie das Böse zum Guten, es ist die Verzerrung und Zerstörung des vollen mangellosen Seins, es ist die frivole Leugnung oder der heuchlerische Schein des Ideals, es ist das Gespenstige oder die Verwesung, das wir durch ein Gefühl des Grauens und Entsetzens von uns abweisen, während es sich selbst vernichtet. Die Verwesung hebt sich in der Zerstörung des Lebens selber auf und bereitet nur einem neuen Organismus den Boden und die Mittel, gerade wie der Böse wider seinen Willen dem Guten dienen muß. Die wahre Kunst kann daher das Häßliche nicht um sein selbst, sondern nur um des Schönen willen darstellen, wenn sie dieses durch den Contrast von jenem um so bestimmter hervorheben und ihm in seiner lichten Reinheit eine dunkle Folie geben will, wie die altdeutschen Maler zum Heiligen

auch die Widersacher in rohem und gemeinem Ausdruck stellten, damit das Edle um so klarer erscheine; die wahre Kunst kann das Häßliche nicht als das Seiende, sondern nur als das Sichselbstvernichtende darstellen, wie der Musiker Dissonanzen einführt um sie aufzulösen und zu neuen Harmonien zu leiten.

Indem das Schöne die thatvoll lebendige Einheit der Idee und Erscheinung ist, kann in ihrem Vermittelungsproceß bald die eine bald die andere zuerst oder überwiegend auftreten. Ueberwächst die Idee, sodaß sie als ein Unendliches, ungedeckt von aller Endlichkeit, vor unsern Geist tritt, so entsteht das Erhabene. Erhaben nennen wir einen Gegenstand neben dem alles Andere klein erscheint, und der dadurch den Gedanken des alles Ueberragenden, des Unermeßlichen in uns erweckt, sodaß wir selbst als sinnliche Wesen ihm gegenüber uns nichtig vorkommen, während er unsere Seele wahrhaft ausweitet, indem er sie mit seiner Größe erfüllt; und so hat Kant das Gefühl des Erhabenen eine durch Schmerz vermittelte Lust genannt; denn es wirft den Menschen als sinnlichen zu Boden, erhebt aber den Geist zum Innewerden einer unendlichen Macht und zum Bewußtsein seiner Ebenbürtigkeit mit ihr, indem er sie ahnend zu erfassen vermag. Wie Goethe's Faust bei der Erscheinung des Erdgeistes fühlt er in Einem seligen Augenblicke sich so klein, so groß, und ein warmer Schauer, der seine Glieder durchrieselt, verkündet ihm die Erhöhung seiner eigenen Natur.

Das Tragische ist erhaben, in ihm tritt die Nothwendigkeit sichtbar hervor, in ihm siegt die Idee in ihrer unendlichen Hoheit und Reinheit über jeden Widerspruch, in ihrer Totalität über jede Einseitigkeit, und während die Individuen bei aller Größe und Herrlichkeit doch in der Schwäche des Endlichen ihr gegenüberstehen, zeigt sie sich eben als jene Schicksalsmacht, welche den Menschen erhebt, wenn sie

den Menschen zermalmt. In der **Komödie** dagegen ist die Nothwendigkeit der verborgene Gott, der Schein und Willkür gewähren, ja einen scheinbaren Sieg über die Idee feiern läßt; gelöst vom Gesetz und seinem Ernste wird das Leben ein Spiel, ein Spiel der Zufälligkeiten in der Außenwelt, der Grillen und Launen in der Innenwelt. Aber gesetzlos kann es nur ein tolles, sich selbst kreuzendes und widersprechendes Spiel sein; die Verkehrtheiten müssen einander wieder verkehren, die Widersprüche sich auflösen und durch ihr eigenes Treiben muß am Ende die Idee in einem heitern Sieg des Guten und Rechten offenbar werden. Hier herrscht die göttliche Liebe, welche auch dem Endlichen seine Freiheit gönnt, welche gemäß der Gerechtigkeit zwar das Unrecht nicht bestehen läßt, aber die Persönlichkeiten erhält, denen es als Schwäche anhaftete, die in Fehltritten ihm nachgingen; ihre eitlen Plane und Absichten werden vereitelt, während sie selbst dadurch von dieser Trübung befreit und wir durch diese Erheiterung der Lebensatmosphäre miterheitert werden. Eine Willkür steht wider die andere, ein Zufall stößt gegen den andern; so paralysiren sie sich wechselseitig, und aus den sich selbst aufhebenden Thorheiten leuchtet, eben weil sie sich selbst aufheben, die menschliche Natur als die vernünftige mit unverlierbarem Adel hervor, aus dem Zufall, eben weil er zu Falle kommt, entpuppt sich der gesetzmäßige Gang der Dinge, und indem am Ende alles doch zum Guten ausschlägt, erkennen wir die erziehende Hand der Vorsehung und getrösten uns für alle Verwickelungen und Verwirrungen der Erscheinungswelt ihrer ewigen Liebe. Dem Tod in der Tragödie tritt als Schlußpunkt der Komödie mit Fug die Hochzeit gegenüber, weil in ihr die Individualitäten nicht blos erhalten bleiben, sondern zu ihrer sich ergänzenden süßen Lebensvollendung kommen, aus der wieder neue Individualitäten entsprießen.

Die Komödie muß vor allem komisch sein. Indem wir

aber das Wesen des Komischen bestimmen wollen, erinnern wir uns an Jean Paul, der da sagt: „Das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definitionen der Philosophen eingehen — ausgenommen unwillkürlich." Nichts ist an sich komisch oder lächerlich, sondern wird es erst im auffassenden Subject, erst der Geist macht es dazu; zum Lachen gehört einer der ausgelacht wird, aber vor allem einer der auslacht. „Durch nichts bezeichnen die Menschen mehr ihren Charakter als durch das was sie lächerlich finden," sagt Goethe, und Vischer entwirft eine Scala der Lacher: „Der Hanswurst benutzt Straßenjungen als Gegenstände des Lachens für das Publikum; unter jenen mag selbst schon einer oder der andere sein der mitlachend in die Komik, durch die er leidet, frei eingeht; Bauern lachen über das Spiel das der Hanswurst mit den Jungen treibt; ein Pedant lacht über das Lachen der Bauern; ein wirklich Gebildeter lacht über dieses Verlachen des Lachens." Für ein göttliches Auge wird unser ganzes irdisches Treiben eine große Komödie sein, die bald den Titel: „Viel Lärmen um nichts", bald „Lustspiel der Irrungen", bald „Wie es euch gefällt", bald „Ende gut alles gut" führen kann.

Jean Paul sagt daß wir über einen angeschauten Unverstand lachen. Dies führt uns gleich auf die rechte Spur. Die Widersprüche und Verkehrtheiten des Lebens sind bald ein quälendes Räthsel für unsern Verstand, bald ein schmerzlicher Angriff auf unser sittliches Gefühl; wenn sie aber als Verkehrtheiten und Widersprüche, damit als Thorheiten und sich selbst aufhebendes Treiben vor unsere Anschauung treten, dann entbindet sich unser Gemüth von dem Druck und der Schwere einer ideenlosen oder der Idee entgegenstehenden Realität, die momentan auf ihm lasten wollte, und schüttelt lächelnd dieselbe von sich ab, indem es sich darüber in das Wohlgefühl der eigenen Idealität und Gesundheit erhebt. So lachen wir über den Trunkenbold, der sich heute

vorgenommen hat nicht ins Wirthshaus zu gehen, und als er glücklich vorüber ist, umkehrt um sich für seine Enthaltsamkeit beim Schoppen zu belohnen; wir lachen über den Bauer, der sich das Absägen eines Astes dadurch erleichtern will daß er sich auf das äußerste Ende setzt, und der mit dem letzten Zug zu Boden fällt; wir lachen über den Geizhals, der um wieder zu seinem Thaler zu kommen, den er einem armen Barbier geliehen, sich von demselben einen Zahn ausziehen und schröpfen läßt, ohne daß ihm etwas fehlt. Wir lachen aber auch über den Affen, der hinter dem Hund unter dem Ofen liegt, sodaß seine Nase durch die Hinterpforte des Hundes bestrichen wird, und der sich einigemal schüttelt, dann aber aufsteht, einen Korkstopfen und ein Scheit Holz holt und die ihm unangenehme Oeffnung verpfropft. Hier ergötzt uns eine Aeußerung des Verstandes im Unverständigen, dort der Unverstand im Verständigen, der sein eigenes Werk vereitelt und zu Falle kommt. Sehr sinnig definirt daher Ruge: „Die Erheiterung, der Geistesblitz der Besinnung in dem getrübten Geist ist das Komische." Es setzt einen Druck, eine Spannung, einen Widerspruch voraus, und ist die Lust in der Befreiung und Auflösung, damit in der Wiederherstellung der Heiterkeit des Geistes und der Idee. Voltaire nannte Hoffnung und Schlaf das Gegengewicht gegen die Mühseligkeiten des Lebens. Er hätte auch noch das Lachen hinzufügen können, bemerkte Kant, und Solger pries das Lachen als den erfrischenden Thau vom Himmel, der uns vom Elemente der Gemeinheit rein wäscht, in unsern Bemühungen ums Höhere erquickt.

Warum ist vom Erhabenen zum Lächerlichen nur Ein Schritt? Ich glaube deshalb weil überall kein Gegenstand als solcher erhaben ist, sondern nur in uns den Gedanken einer über alles Endliche erhabenen Größe weckt, und der Gegenstand der die Erhabenheit anstrebt, damit etwas Eitles

thut und die Lust der andern erweckt ihn das empfinden zu lassen. „Ich rufe Geister aus der Tiefe," sagt Glendower bei Shakspeare; „ich auch, sie kommen aber nicht," versetzt Percy. Darum heftet sich die Komödie als Parodie an die Ferse der schlechten Tragödie, und die Schuld wird mit der verhängnißvollen Gabel aufgespeist. Gegen die sich übersteigernde Geistigkeit des Erhabenen lagert sich die cynische Derbheit des Komischen, damit wir nicht vergessen daß wir doch alle nackt in unsern Kleidern stecken, und gerade die gemeinste irdische Bedürftigkeit macht sich aus diesem Grund im Komischen breit. Aristophanes tadelte zwar seine Genossen, daß sie auf der Bühne mehr den Gegenpol des Mundes als den Mund laut werden ließen, er selbst aber ist reich genug an diesen Gewitteranalogien. Er selbst preist die gute alte Zeit, wo man sich von der Last der Mahlzeit des vorigen Tags auf freiem Feld entledigt und zur Reinigung sich eines spitzen Steinchens bedient habe; Rabelais läßt seinen kleinen Gargantua sich dadurch als ein anschlägiges Bürschchen erweisen daß er Studien anstellt, was dazu geeigneter sei als ein Steinchen, und bei dem Resultat anlangt: das Beste sei ein junges noch ungefiedertes flaumiges warmes Gänschen.

Der Mensch läßt indeß nicht die Dinge blos an sich herankommen, um durch ihre Lächerlichkeit zum Lachen gereizt zu werden, sondern er geht selbstthätig auf sie ein, um an ihnen seine Macht und Herrschaft zu erweisen und die ganze Welt in ein willkürliches Spiel des Verstandes aufzulösen, die feinen Widersprüche aufzusuchen oder den Dingen selbst erst welche zu bereiten. Diese Komik des Verstandes ist der Witz. Er ist nicht das Vermögen Aehnlichkeiten überhaupt aufzufinden, sondern solche die für die gewöhnliche Ansicht gar nicht da sind, und ganz entlegene Dinge auf überraschende Weise unter einen gemeinsamen Gesichts- und Brennpunkt zu bringen. Er läßt Aehnlich-

keiten aufblitzen die eigentlich ungereimt sind, aber den Zuhörer für einen Augenblick in die Illusion hineinziehen als ob sie ernstlich gemeint seien, und die Lust des Komischen entsteht in der Auflösung des selbst bereiteten Widerspruchs oder seiner Elemente. Es belustigt uns daß eigentlich kein Zusammenhang da ist und doch einer auftritt, und darum ist Kürze und Schnelligkeit die Seele des Witzes, und eine ungeahnte Beziehung muß aufblitzen, die uns stutzen und staunen macht, wie doch jemand solch einen Einfall haben möge. So sagt Frau Hurtig, Falstaff habe sie in Bezug auf die unbezahlte Rechnung damit getröstet daß Prinz Heinz ihm Geld schuldig sei. Was? fragt dieser. — „Ja," versetzt jener, „du bist mir deine Liebe schuldig, und die ist mir mehr als eine Million werth." Derselbe Falstaff will auf dem Krankenlager Bardolfs rothe Nase als Bettwärmer haben. — Auf der göttinger Bibliothek wurde einmal eine Silberstufe gestohlen. „Was machen wir jetzt nur mit dem Futteral?" sagte Heyne in ärgerlicher Verlegenheit, und Kästner hob das Lächerliche dieser Frage dadurch hervor daß er erwiederte: „Stecken Sie die Nase hinein, die Sie vom Curatorium bekommen werden." — „Ich habe eben acht Groschen verdient," sagte Heinrich Heine, als er aus einem schlechten Concert kam; „es hat das Billet sechzehn Groschen gekostet und ich habe mich für einen Thaler gelangweilt." — Auch die Unterbrechung eines erwarteten Zusammenhangs kann witzig sein, wie jene Lessing'sche Kritik: Dieses Buch enthält viel Gutes und Neues, nur schade, daß das Gute nicht neu und das Neue nicht gut ist.

Der Wortwitz oder das Wortspiel verbindet Entlegenes durch den gemeinsamen Klang der Wörter, und beutet die Vieldeutigkeit derselben aus. So sprach Friedrich August Wolf von Nibelungensucht und Minneliederlichkeit; so wird behauptet daß man beim Abschied Scheidewasser weine; so sagte Heine einmal zu einem Freunde: „Sie werden mich

heute etwas dumm finden; X. war bei mir, wir haben unsere Ideen ausgetauscht;" und jener Schüler übersetzte: amare coepit, er nahm einen Bittern. Dies letztere kann auch als Misverständniß bezeichnet werden, dessen Charakter darin besteht daß es ohne komische Absicht und im Ernste Unvereinbares zusammenbringt, wie der Bediente den abgeschabten Koffer mit Macassaröl bestrich als er sah daß der Herr sich solches auf die Glatze goß um die Haare wachsen zu machen, wie die Nachtwächter mit einem Arrestanten Karten spielten und ihn, als er mit ihnen zu zanken anfing, der Thür hinaus warfen. Zum unbeabsichtigten Witze ward folgendes Examen. Der Schulvisitator: Junge, was war Christus für ein Mann? Der Junge schweigt. Der Schulvisitator: Wie ist denn der Schnee? — Junge: weiß. — Schulvisitator: Was war also Christus für ein Mann. Junge: Ein Schneemann. — Hier ist die Querantwort die verdiente Verspottung der Querfrage und des falschen Katechisirens, der Verwechselung von weiß und weise, und der ganzen Procedur. Shakspeare's Narren begehen gleich dem Eulenspiegel absichtlich Misverständnisse; sie wissen den Leuten das Wort im Munde zu verdrehen oder etwas ganz Anderes als das Gemeinte herauszuhören, um darauf aufmerksam zu machen daß man in der komischen Welt sei, und daß niemand sich auf die Consequenz seiner trockenen Verständigkeit zu viel einbilden solle.

All diese Witze sind Späße, sie meinen es so ernst nicht, und wer Spaß versteht lacht mit, auch wenn er selbst einmal getroffen wird, und sucht statt ein sauertöpfisches Gesicht zu machen lieber den Stich zu erwidern. Auch ist der Witz nicht Sache des calculirenden Verstandes, sondern gehört zunächst in das Bereich der Phantasie, wie alles Aesthetische, wenn er auch die Verstandesstufe derselben im Unterschied von der Vernunftstufe des Humors bezeichnet, und verstanden sein will. Witzige Leute stehen

unter der Herrschaft dieser ihrer Gabe, sie können ihre Witze nicht zurückhalten, man muß sie ihnen nicht allzusehr verargen. Ernster meint es die Ironie; sie gräbt sich in die Dinge ein um dann deren Hohlheit wirklich aufzuweisen, sie nimmt den Schein scheinbar für das Wesen, um dieses im Selbstvernichtungsproceß des Nichtigen triumphiren zu lassen; sie ist eine scheinbar lobende, in Wahrheit aber tadelnde und höhnende Darstellung eines Häßlichen oder Schlechten, um durch diese zumal in ihrer absichtlich überladenden Färbung das Bewußtsein des Rechten zu erwecken. Jean Paul fodert den Schein des Ernstes vom Ironiker, um den Ernst des Scheines zu treffen, und preist besonders die Feinheit Swifts, der es vor Andern verstanden habe die Ehrenpforten für Thoren zierlich mit Nesseln zu behängen. Hat die Ironie nicht wie die Sokratische die milde Absicht das bespottete Subject über sich selbst aufzuklären und zu bessern, sondern will sie dasselbe mit Bitterkeit bloßstellen, so wird sie zum Sarkasmus. So Hamlets Wort über die schnelle zweite Heirath seiner Mutter:

Wirthschaft, Horatio, Wirthschaft! Das Gebackne
Vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitschüsseln.

Er leiht ihr hier ein Motiv, das sie gewiß nicht gehabt hat, um ihre grundlose Schlechtigkeit aufzudecken.

Von Crapulünski und Waschlappski, den zween Polen aus der Polackei, singt Heine:

Speisten in derselben Kneipe,
Und da keiner wollte leiden
Daß der andre für ihn zahle,
Zahlte keiner von den beiden.

Dagegen ist der Humor gemüthlich und nimmt an allen Dingen einen Herzensantheil, sodaß man ihn wohl den Witz des Herzens oder die Komik der Vernunft nennen kann. Humor heißt Flüssigkeit. Zur Zeit der Humoralpathologie, wo man die Unterschiede der Menschen wie den

Grund der Erkrankung in dem Verhältniß der Flüssigkeiten im Körper, des Blutes, der Galle, des Wassers, sah, gebrauchte man das Wort um die Eigenthümlichkeit der Menschen gerade nach ihren besondern Launen und Wunderlichkeiten zu bezeichnen. So schrieb Ben Johnson ein Lustspiel: „Every man in his humor", und definirte darin so:

As when some one peculiar quality
Doth so possess a man, that it doth draw
All his affects, his spirits and his powers
In their constructions all to run one way,
This may be truly said to be a humor.

Erst im achtzehnten Jahrhundert bekam das Wort seine tiefere Bedeutung, und Vischer erinnert an den glücklichen Zufall daß es bildlich jetzt an die geistige Flüssigkeit des Komischen anspielt, worin alles Feste sich auflöst; ebenso passend nennt man die beschränkten Naturen, denen alles fest ist, trocken. Der Humor weiß daß jedes Ding zwei Seiten hat. Die Rose blüht nur aus Dornen auf, und wer möchte eine dornenlose? Der Sarg ist die Wiege eines neuen Lebens, die Thräne bricht uns im Schmerz und in der Wonne aus den Augen, und nur auf der grauen Wolkenwand erbaut das Sonnenlicht den glänzenden Regenbogen. Das Große bedarf des Kleinen um wirklich zu werden, und wer im stolzen Gang nach einem erhabenen Ziel der Steinchen und Pfützen auf seinem Wege nicht achtet, wird bald auf seine Kniescheiben fallen und sich die Hosen zerreißen. Wer bei dieser Doppelwirklichkeit des Lebens in allem Endlichen doch eines Unendlichen inne wird, das wieder nicht anders denn in endlichen Formen erscheinen kann, wer in der Stärke des Menschen den Grund seiner Schwäche, in seiner Schwäche ein gutes Herz wahrnimmt, der steht in der Welt wie in einer Komödie, er lacht des Scheines, weil er ihn als solchen durchschaut, und liebt den Schein als die Hülle des Wesens, und er kann sich selbst zum besten haben und ha-

ben lassen, weil er seines göttlichen Lebensgrundes sicher ist. Der Humor ist die Kraft der Selbstbefreiung und Selbstverlachung, weil er in der verlachten Welt sich selber mit einschließt, und dadurch daß er über sie scherzen kann, sich selber über die Endlichkeit erhebt. Der Humor, sagt Hillebrand, ist die Seele insofern sie in ihrer endlichen Qual sich selbst als ideale freie Macht anschaut und darstellt. Darum ist seine Stimmung eine schmerzlich frohe, und Frau von Staël meinte ihn damit zu charakterisiren daß sie ihn la tristesse dans la gaîté nannte, sowie Heinrich Laube ihn als den Kuß bezeichnete den Schmerz und Freude sich geben. Besser noch möchte die lachende Thräne, jenes Homerische δακρυόεν γελάσασα der Andromache, das Shakspeare'sche smiling in grief sein Symbol sein.

Der Humor behandelt nichts als ein Festes, Abstractes, Fürsichbestehendes, sondern er zeigt stets in ihm auch sein Gegentheil, im Großen das Kleine, im Kleinen das Große, und so werden ihm alle Dinge zu ineinander spielenden Wellen des einen Stroms der göttlichen Liebe. Wie die Subjectivität sich selbst in tausend Hemmungen und Bedingtheiten des irdischen Daseins verstrickt und doch wieder als frei im Reich der Ideen lebend erblickt, so behandelt sie die Welt als einen Zaubergarten, in welchem alles aus allem werden kann, weil in jedem Ding das Ganze lebt und jedes gerade durch seine Schranke mit dem Universum zusammenhängt. Sinnig nennt Jean Paul den Humor einen Gaukler, der auf dem Kopfe tanzend den Nektar aufwärts trinkt, und vergleicht ihn dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch so gen Himmel fliegt ohne die Erde aus dem Gesicht zu verlieren. Denn der Humor vertieft sich in das Detail und überrascht uns durch das Interesse, das wir unter seiner Anleitung an sonst wenig beachteten Gegenständen nehmen, eben weil er im Genrebild in den flüchtigsten Zügen ein Ewiges, in Kleinig-

keiten dennoch den besten Gehalt des Menschenthums durchschimmern läßt. Wie wenig äußerlich Bedeutendes erlebt Sterne auf seiner empfindsamen Reise, und wie weiß er den innersten Grund und die tiefste Wesenheit der gewöhnlichen Tagesereignisse zu erschließen und ihnen unsere herzlichste Theilnahme zu gewinnen! Der Humor muß verschiedene Stimmungen gleichzeitig festhalten und ineinander schillern lassen, weil er bei allem Eingehen auf das Einzelne nie das Vereinzelte, sondern das Ganze im Sinn hat und deshalb das Mannichfaltigste beibringt. Er muß dazu der Combinationskraft des Witzes vollkommen mächtig sein, aber er stellt dieselbe unter die Herrschaft der Vernunft und der Liebe. Von diesen empfängt er seine Tiefe und seine Anmuth. Es ist seine Lust uns durch barocke Formen irre zu machen und doch durch den zweckmäßigen Inhalt zu befriedigen.

Die den Humor dem Alterthum absprechen, sollten stutzig werden, wenn sie die scheinbar ganz widersprechenden Urtheile lesen, die zwei so ausgezeichnete Denker wie Solger und Hegel über Aristophanes fällen. Solger spricht von dem Ernst und der Herbheit dieses Dichters, und weiß nichts was tiefer erschüttern könnte, als die von ihm aufgestellten großen Bilder des demagogischen Wahnsinns, in welchem der herrlichste Staat des Alterthums sich selbst verzehrte; Hegel aber meint ohne ihn gelesen zu haben lasse sich kaum wissen wie dem Menschen zu Muthe sei, wenn er sich sauwohl befinde. Die Lächerlichkeiten in der alten Komödie sind die großen öffentlichen Interessen, die Proceßsucht, die Kriegslust, das Hereinbrechen der Pöbelherrschaft, der sophistischen Aufklärung, der Verfall der alten Sitte, des alten Glaubens, der alten Kunst; aber die hier wirkenden Subjecte sind in ihren Verschrobenheiten selbst so behaglich eingenistet, sie treten als so sichere Narren auf, daß wir mitten im Untergang einer schönen Welt über die

unverwüstliche Kraft der Menschennatur mit dem Dichter jubeln können. Aristophanes steht mit ernster sittlicher Gesinnung auf Seiten der alten Volksherrlichkeit, aber er spottet ebenso gut auch über das Trompetengeschmetter Aeschyleischer Wortungeheuer, über die geistige Unbehülflichkeit des Strepsiades, als er die Weinerlichkeit des Euripides und in Sokrates die subjectivistische Bildung lächerlich macht. Gerade weil er ein religiöses Gemüth ist, kann er den Herakles auch als Erbsenfresser darstellen, oder den nach dem immer rascheren Tact des Froschgesangs immer schneller rudernden Gott Dionysos singen lassen:

Ich aber habe Blasen schon,
Und mein Liebwerthester schwitzt mir schon,
Und schreit beim nächsten Bücken mit:
Brekekeker koar koar!

Oder komödiren sich die Ritter nicht selbst mit ihren sich überschlagenden Schimpfworten, wenn sie im Chor tobend gegen Kleon auf die Bühne stürzen:

Nieder mit ihm, dem Erzhallunken, Ritterstandeswürgehund,
Und dem Zöllner, und dem Mistpfuhl, und dem Charybdisschlingehund,
Und dem Hallunken und dem Hallunken zehnmal noch und hundertmal,
Denn ein Hallunk ist dieser Hallunke ja des Tags wohl tausendmal!

Darüber hat das atheniſche Volk gewiß ebenso laut gelacht als über die Anweisung zur neumodischen Staatsmannschaft. Der Wursthändler sagt:

Das Orakel mundet mir, aber es wundert mich
Wie ich des Volkes Führer zu sein soll fähig sein.

Ein Diener belehrt ihn:

O Kleinigkeit! Dasselbe thust du wie bisher:
Durcheinander rührst du, hackst wie Hache und stopfst wie Wurst
Die Demokratie, und machst dir das Volk mit süßem Guß
Von küchenmeisterlichem Geschwätze mundgerecht.
Das übrige Demagogenwesen hast du ja:
Hundsfött'sche Stimme, schofle Geburt und den Straßenwitz,
Kurz alles hast du was man zur Staatsverwaltung braucht.

Der größte Humorist der romanischen Nationen, Cervantes, gibt komisch denselben Gegensatz des Idealismus und Realismus, den Goethe's Tasso tragisch entfaltet. Die Narrheit des Don Quixote entspringt aus dem Trieb die Unschuld zu beschirmen, das Recht zur Herrschaft zu bringen, und wenn er als einseitiger Idealist ganz ohne Rücksicht auf die reale Lage der Dinge handelt, so bleibt ihm doch stets sein wirklicher Muth und seine so einsichtsvolle Rede. Unser Jean Paul hat als der Dichter der Jugend den anziehenden Stoff des innerlich so reinen, so tiefen Jünglingsgemüthes bei äußerlicher Unbehülflichkeit und mangelnder Weltkenntniß aufgegriffen, und dieses an sich humoristische Wesen weiß er nicht blos in den Flegeljahren, sondern überall auszubeuten. Die Gutmüthigkeit des Humors ist bei ihm und in Goldsmiths Vicar of Wakefield am einleuchtendsten. An Tiefe des Humors und an Reichthum aller seiner Formen steht im Drama wieder Shakspeare oben an. Man denke an den einfältigen Gerichtsdiener, der zu registriren bittet daß er ein Esel sei, und doch dasjenige entdeckt was allein die Verwirrung lösen kann, und was kein Verstand der Verständigen gesehen hatte. Man denke an Mercutio, den Gervinus so ganz verkannt, von dem Schlegel so schön gesagt hat: „er geht mit dem Leben um wie mit einem perlenden Weine, den man auszutrinken eilt, ehe der rege Geist verdampft;" mit einem Scherz fodert er den Tybalt zum Kampf, mit einem Scherz scheidet er aus dem Leben. Man denke an die Kirchhofsscene im Hamlet, wie sie uns recht schlagend vorhält wohin all das Planemachen der Menschen doch am Ende führt, und wie angesichts der offenen Gräber doch der Spaß sein Recht behauptet. Man denke an König Lear, wie der Narr sein eigenes Herzeleid über das Unglück des Königs hinwegzuscherzen strebt, indem er tröstend bei demselben ausharrt, wie er in seiner Selbsterniedrigung seine Selbsterhebung

feiert, indem er die Narrenkappe trägt um der Wahrheit dienen zu können.

Es ist eine Erhebung über das tiefe Leid, und der Mensch lernt dasselbe sich objectiv machen, wenn er zum Witze greift; der Gram gräbt sich mit eigenthümlicher Lust in dasselbe ein, und aus dieser geht wieder eine Befreiung des Geistes hervor. Ich kenne drei Stellen von Dichtern ersten Ranges, in welchen Helden in ihrem Schmerz mit ihrem eigenen Namen Wortspiele machen, als ob sie inne würden daß ihnen der Name wie ein Orakel ihres Verhängnisses gegeben worden sei. Aiar seufzt bei Sophokles:

> Αἰαῖ· τίς ἄν ποτ᾽ ᾦεθ᾽ ὧδ᾽ ἐπώνυμον
> τοὐμὸν ξυνοίσειν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς;
> νῦν γὰρ πάρεστι καὶ δὶς αἰάζειν ἐμοὶ
> καὶ τρίς· τοιούτοις γὰρ κακοῖς ἐντυγχάνω.

Diet heißt im Altdeutschen Volk, Dietrich also Volkreich. Wie der große Gothenkönig hört daß alle seine Mannen erschlagen sind, da ruft er im Nibelungenlied: Ich armer Dietrich! Der alte Gaunt sagt in Shakspeare's Richard II.:

> O how that name befits my composition!
> Old Gaunt, indeed; and gaunt in being old.
> Within me grief hath kept a tedious fast;
> And who abstains from meat, that is not gaunt?
> For sleeping England long time have I watched,
> Watching breeds leanness, leanness is all gaunt;
> The pleasure, that some fathers feed upon,
> Is my strict fast, I mean — my children's looks;
> And therein fasting hast thou made me gaunt;
> Gaunt am I for the grave, gaunt as a grave,
> Whose hollow womb inherits nought but bones.

Die Komödie muß vor allem komisch sein, sagte ich oben, und da das Komische im Humor seine Vollendung findet, so wird er als die schöpferische und beseelende Macht der Komödie anerkannt werden müssen. Er zeigt wie das menschliche Leben eine Welt der Ungereimtheiten und Wider-

sprüche wird, wenn Zufall und Willkür in ihm herrschen, aber er läßt zugleich diese sich selbst und damit die von ihnen gebildete Welt auflösen, sodaß auch wider das Bestreben der Einzelnen und gerade durch ihre Verirrungen und Misverständnisse das Gute geschieht und auch ihnen zum Heile dient. Nur so kann eine überschwengliche Heiterkeit aus allen Adern der Dichtung hervorsprudeln. Aber gerade auch in der Komödie wird das Komische seinen höchsten Triumph feiern, weil die Spannung und Auflösung des Widerspruchs in der unmittelbaren Gegenwart, in der sinnlichen Wirklichkeit viel energischer auftritt als in der blos wiederholenden Erzählung, und weil der Musik die Gedankenbestimmtheit, den bildenden Künsten die Bewegung fehlt. Uebereinstimmend hiemit bemerkt der Geschichtschreiber der deutschen Dichtung: „Es ist nichts so dialogisch, so dramatisch von Natur wie das Komische. Wer Spaß macht muß Spaß ertragen, und ganz recht sagt Falstaff er sei nicht nur selbst witzig, sondern auch die Ursache daß es andere Leute werden."

Das Lustspiel als Darstellung des Lebens unter dem Gesichtspunkte des Scherzes wird dies nicht blos durch einzelne Späße, sondern durch seine ganze Anlage und Durchführung; es erträgt nicht die Würde und den Ernst großer Charaktere, die ihr ganzes Sein heroisch an ein Ewiges und dessen Erringen setzen, sondern es behandelt vielmehr das gewöhnliche Thun und Treiben der Menschen, ihre Launen und ihr Streben für besondere Zwecke, oder weiß wenigstens dem Großen eine lächerliche Seite abzugewinnen und diese zum Gegenstande der Darstellung zu machen. Ein höchst glücklicher Fund für den Lustspieldichter sind komische Talente, wie Falstaff, die alles in das Scherzhafte parodirend zu ziehen, ihren Witz an allem zu üben und in allen Verlegenheiten die Freiheit des Geistes humoristisch zu bewahren verstehen. Zu solch unbezahlbaren Gestalten gehören

die Clowns der englischen Volkskomödie, die Shakspeare so meisterhaft zum idealen Mittelpunkt mehrerer seiner Lustspiele macht, indem sie mit scharfem Blick erkennen wie alle Menschen zuweilen oder nach gewissen Richtungen hin Narren und Thoren sind, und die darum freiwillig die Schellenkappe aufsetzen um das zu scheinen was die Andern sind ohne es scheinen zu wollen, und die gerade die recht Ernsthaften, die Malvolio's, um so gründlicher zum besten haben. Schade daß der pöbelhaft gewordene Hanswurst in Deutschland durch Gottsched verbrannt wurde statt eine ähnliche Veredlung unter der Hand der Kunst zu erfahren. Schon der edle Justus Möser trat für ihn in die Schranken, und Lessing wollte daß man ihn nach Gottscheds Tod wieder in seiner bunten Jacke auferstehen lasse.

Sind Willkür und Zufall die Elemente des Komischen, so wird die Komödie je nach dem Uebergewicht des einen oder des andern in zwiefacher Form, in einer mehr realen, als Charakter- und Intriguenstück, und in einer mehr phantastischen erscheinen, wie bei Aristophanes und in der dramatisirten Mährchenwelt der Neuern. Dort ist es die menschliche Selbstbestimmung auf dem Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit, in ihrer besondern Eigenthümlichkeit, in ihren Trieben und Planen, was den Träger der Handlung bildet, und durch die Intriguen der Subjecte werden die Verwickelungen hervorgebracht, und indem dieselben einander durchkreuzen und aufheben, wird die Dialektik des Humors oder der Ironie vollzogen; hier sind wir in eine phantastische Welt der Wunder versetzt, wo die Begebenheiten scheinbar grund- und zusammenhanglos und dem realen Boden entrückt sich entfalten und dennoch am Ende das Verkehrte in seiner Verkehrtheit anschaulich gemacht oder das Rechte spielend durchgesetzt wird. So versetzt uns Aristophanes mit Einem Schlag in eine ganz neue Sphäre, und wie Dante in der Hölle durch die Strafe der Missethäter nur ihr wah-

res inneres Sein gegenständlich macht, so führt jener irgend eine Ungereimtheit sogleich systematisch und plastisch durch, indem er einen ganzen Weltzustand ihr gemäß einrichtet, sodaß sein sophistischer Denker mit den Wolken hin und her schwebt, seine politischen Projectmacher als Vögel ein Wolkenkukuksheim in die Luft bauen. Nicht minder leben wir im Sommernachtstraum, im Sturm in einer verzauberten Welt, in einem Land der Träume, das duftig und zart wie es ist eine ernste Charakteristik nicht verträgt und nur wie ein Schattenspiel an uns vorüberfliegt. Andererseits wird das reale Lustspiel zu leicht bloße Copie der Alltäglichkeit und geräth in Gefahr einer moralisirenden Trockenheit zu verfallen. Wir werden darum den Lustspielen den Preis geben, welche die Calderon'sche Poesie der Situation und den Reiz der Begebenheit mit der Menander'schen oder Moliere'schen Charakterzeichnung und den intriguespinnenden Persönlichkeiten verschmilzt. Dies ist in den Fröschen und Wolken des Aristophanes, dies in Shakspeare's „Was ihr wollt" und „Wie es euch gefällt" der Fall. Das classische Wort Josephs an seine Brüder: „Ihr gedachtet es böse zu machen, aber Gott hat es gut gemacht," könnte man als das rechte Lustspielmotto an die Stirn des letztgenannten Werkes schreiben. Es zeigt daß denen die Gott lieben alle Dinge zum besten dienen, und lehrt uns gleich dem verbannten Herzog Gutes in Allem finden.

Das Schauspiel.

Es ist längst anerkannt worden daß zwischen den Extremen der Tragödie und Komödie ein Mittelglied im Drama besteht und ästhetisch gerechtfertigt werden muß, aber die Ansichten über dasselbe gehen auseinander, und es ist weder in seinem Werthe noch in seiner Geschichte hinlänglich gewürdigt.

Weiße erklärt eine Verschmelzung des Tragischen und Komischen für möglich, sieht aber in ihr doch nur eine Vermischung beider Elemente, die Aufnahme ernster Scenen und Charaktere in die Komödie und komischer in die Tragödie. Dies findet allerdings statt, begründet aber keine neue Gattung; auch in Romeo und Julie und im Hamlet sind komische Partien, ebenso in vielen spanischen Stücken. Lope de Vega sagt ausdrücklich in seinem Gedicht über die Kunst des Dramas, daß die Natur selbst diese ergötzliche Mannichfaltigkeit lehre und daß das Leben dem Wechsel des Ernstes und Scherzes einen Theil seiner Reize verdanke. Lessing hat hierüber in der Hamburger Dramaturgie mit gewohnter Entscheidungskraft gesprochen. „In der Natur", sagt er, „ist alles verbunden, alles durchkreuzt sich, alles wechselt und geht ineinander über. Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Wenn endliche Geister an seinem Genusse

Antheil nehmen sollen, müssen sie vermögen Einzelnes abgesondert für sich zu betrachten, und gerade diese klare Hervorhebung und Veranschaulichung des Einzelnen, daß wir nur dieses, aber dieses auch voll und ganz erblicken, ist das Werk der Kunst. Sind wir Zeuge einer wichtigen und rührenden Begebenheit, so sehen wir von dem ab was sich Unwichtiges oder Störendes außerhalb derselben ereignet. Nur wenn jene Begebenheit selbst in ihrem Fortgang alle Schattirungen des Interesses annimmt und eine nicht blos auf die andere folgt, sondern nothwendig aus der andern entspringt, wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt daß uns die Abstraction des einen oder des andern unmöglich fällt, nur alsdann verlangen wir auch daß die Kunst jenen Wechsel abspiegle." — Mit dieser Weisheit, sei es im klaren Kunstbewußtsein, sei es im instinctiven Tact des Genies, ist Shakspeare verfahren.

Andere haben das bürgerliche Drama als eine besondere Gattung angenommen, in welchem es sich um Geld und Gut, um häusliche Misere und allerlei moralische Verwickelungen, um das Einstecken silberner Löffel, um lumpige Individualitäten und deren sich Bessernwollen, um verzeihende Hahnreis und dergleichen mehr handelt und ein Rührbrei angesetzt wird, bei dem es uns allerdings weder tragisch noch komisch zu Muthe wird, sondern wir nur mit dem Verfasser und den Schauspielern Mitleid haben. Kotzebue ist der schreibselige Vertreter dieser Richtung, die auf Kunstwerth keinen Anspruch machen kann. Andererseits ist es für die Tragödie ganz gleichgiltig ob sie in einem Bürgerhaus oder in einem Fürstenpalast sich ereignet; nicht auf die äußere, sondern auf die innere Größe, nicht auf das Kleid, sondern auf den Mann kommt es an, und angesichts der Worte Lessings: „Wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir's mit ihnen als mit Menschen, nicht als

mit Königen," wundert es mich immer wie Ulrici sich bemüht auf Nebenzüge aufmerksam zu machen, wie zum Beispiel auf die Senatssitzung im Othello, durch die Shakspeare diese Dichtung in eine höhere Sphäre rücke. Shakspeare kennt nur Eine Sphäre, die der Menschheit und der Poesie. Ist die tragische Bedeutung vom zweiten Theil des Faust, der am Kaiserhof spielt, so groß als die des ersten im Gelehrtenzimmer, im Gärtchen und der Kerkerzelle Gretchens? Hebbels Maria Magdalena, Lessings Emilia Galotti sind echte Tragödien, größer als der Ritterpomp Raupach'scher Hohenstaufen oder das Wortgetös Griepenkerl'schen Revolutionsspectakels. Es kommt darauf an daß das Drama eine Idee, ein allgemein giltiges Moment des Lebens und der Geistesentwickelung zur Grundlage habe, und es erhebt sich sogleich dadurch zu geschichtlicher nicht blos, sondern zu ewiger, allgemein menschlicher Bedeutung.

Ulrici in seinem genialen Buch über Shakspeare sieht die höhere Einheit der tragischen und komischen Kunstform in dem historischen Drama, und meint daß der große Brite als Schöpfer desselben der Aesthetik um Hunderte von Jahren vorausgeeilt sei. Er sieht in der Geschichte einen Fortschritt nach allgemeinen Zwecken und Principien, der weit über das Leben der einzelnen Subjecte hinausgeht, und will dieses epische Element durch einen Cyklus von Dramen veranschaulicht haben, die das Leben der Völker abspiegeln; er will veranschaulicht haben wie sowohl einzelne Persönlichkeiten tragisch untergehen, als die falschen Tendenzen ihre komische Paralyse erfahren, und so die Menschheit im Ganzen fortschreitet; er will das Recht und die Bedeutung der Individuen und zugleich die Macht und den Gang der Menschheit als Gattung in einer gleichsam potenzirten Kunst offenbart sehen.

Nun hat aber Hettner darauf aufmerksam gemacht wie die Shakspeare'schen Stücke aus der römischen Geschichte,

die seiner reifsten Zeit angehören, Charaktertragödien sind, und zwar jedes für sich abgeschlossen dasteht, wie dagegen in den Stücken aus der englischen Geschichte, die er selbst Historien nennt, das epische Element, das Begebenheitliche, und der cyklische Zusammenhang vorwiegt; sie aber gehören der werdenden suchenden Jugend des Dichters an. Schlegel hat sie mit Recht ein Heldengedicht in dramatischer Form genannt; sie entrollen ein wunderherrliches Bild der englischen Geschichte, aber nur einige, wie Richard III., Heinrich IV., sind zugleich in sich völlig gerundete Dramen.

So wenig wie die bürgerliche hat die historische oder politische Tragödie oder Komödie das Recht einer besondern Kunstgattung. Es kommt auch hier durchaus auf die Kunst als solche an, es kommt darauf an ob eine geschichtliche Idee in einem Charakter und seinen Erlebnissen tragisch veranschaulicht werden kann, ob die Ereignisse aus diesem Charakter abgeleitet werden, er durch sie bedingt wird, und wir haben in diesem Falle eine Tragödie der Idee, mag der Stoff einem Geschichts- oder Sagenbuch entlehnt sein, mag der Held Cäsar, Coriolan, Richard, oder mag er Hamlet, Macbeth, Lear heißen. Dabei muß natürlich das historische Drama der Geschichte treu sein, sonst greife der Dichter nach einem andern Stoff zur Veranschaulichung seiner Gedanken. Auch hierüber kann ich auf die Hamburger Dramaturgie verweisen, wo unser Lessing das alles entwickelt hat. In ähnlichem Sinne hat sich Melchior Meyr dahin ausgesprochen daß die Dichtkunst sich der Geschichte bemeistern, nicht sie meistern müsse, daß es gelte die Poesie der Wirklichkeit zu empfinden und zu entbinden, und eine vergangene Zeit getreu zu spiegeln, während die innere ewige Bedeutung einer That, eines Helden offenbart werde. So spricht die Geschichte ihre eigenen Lehren aus, und diese sind allgemein menschliche Wahrheiten, und wir erfahren nicht blos daß solche Ursachen der Natur der Sache nach

solche Wirkungen haben müssen, sondern auch daß sie dieselben wirklich gehabt haben. Der Charakter des Helden, die Handlung durch welche er sein Geschick bestimmt, die großen Wendepunkte seiner Bahn, sein Ausgang muß historisch treu dargestellt sein; entfernter Liegendes kann der Dichter zusammenziehen, Lücken ausfüllen, und die Schlagworte erfinden, durch welche Grundstimmungen erschlossen und ganze Gedankengeschlechter auf einmal geboren, Geisteseigenthümlichkeiten, die sich im jahrelangen Verlauf des Lebens entwickeln, auf einmal kundgethan werden. — Allerdings gibt es geschichtliche Dramen die in der Mitte zwischen Tragödie und Komödie stehen, wie Heinrich IV., aber das Geschichtliche macht es nicht aus, denn andere, wie Coriolan, Cäsar, Richard III., Wallenstein, Egmont sind durchaus vollwichtige echte Tragödien.

Einen Vortheil hat allerdings der Dramatiker der Geschichte; Jean Paul hat ihn angedeutet: Ein historisch bekannter Charakter, zum Beispiel Sokrates, Cäsar, tritt, wenn ihn der Dichter ruft, wie ein Fürst ein und setzt sein Cognito voraus; ein Name ist hier eine Menge Situationen. Hier erschafft schon ein Mensch Begeisterung oder Erwartung, welche im Erdichtungsfalle erst ihn selber schaffen mußten. Eduard Devrient fand ein Gleiches für den Schauspieler, als er das oberammergauer Passionsspiel sah, das er so schön geschildert hat. Er hält es nach dieser Erfahrung für viel leichter die allbekannten großen heiligen Persönlichkeiten auf der Bühne zur lebendigen Wirkung zu bringen, als unbekannte tugendhafte gottbegeisterte Menschen, von deren Größe und Seelenadel der Schauspieler sein Publikum in jedem Moment erst überzeugen muß. Die heiligen Gestalten sieht das Volk schon mit bestimmter Ueberzeugung von ihnen an, man fodert keine neue Ueberzeugung von der Darstellung, sondern nur die sinnlich lebendige Erscheinung, auf die man den eigenen Glauben daran über-

tragen kann. Der sinnige Kenner der dramatischen Poesie und Darstellung macht dabei auf den Unterschied der Volks- und Kunstbühne aufmerksam, und ich erinnere die geneigten Leser an meine Erörterung über Volks- und Kunstpoesie. Die geschlossene Kunstbühne möge die fein entwickelte, seelenmalende Charaktertragödie aufführen; aber unter freiem Himmel, auf einer Bühne die auch Massenentwickelung gestattet, könnte die begabte Jugend aus dem Volk die großen Thaten der heiligen und politischen Geschichte, die selbst mehr im Frescostyl vom Dichter entworfen wären, mit der der Geschichte allein genügenden epischen Gestaltenfülle darstellen. Der Antheil der Massen würde dabei, glaub' ich, am besten durch im Oratoriumstyl gehaltene Chöre gesangsweise ausgedrückt.

Das Richtige über die dritte Art dramatischer Poesie hat endlich Hegel in seiner Aesthetik angedeutet, wiewohl auch er den Gedanken weder festhält noch durchführt, vielmehr selbst die vermittelnde Weise derselben für unbedeutender als die Pole des Trauer- und Lustspiels erklärt, und in die Prosa der Diderot-Iffland'schen Familienstücke als ein Beispiel jener Dichtungsweise sich verirrt. Hegel findet nämlich die Vermittelung der Gegensätze nicht sowohl in dem Nebeneinander und Umschlagen derselben, sondern in ihrer wechselseitigen Ausgleichung. Die Subjectivität, statt in komischer Verkehrtheit zu handeln, erfüllt sich mit dem Ernst gediegener Verhältnisse, während sich die tragische Festigkeit des Wollens und die Tiefe der Collisionen in so weit erweicht und ebnet, daß es zu einer Aussöhnung der Interessen und harmonischen Einigung der Zwecke und Charaktere kommen kann.

Der geschichtliche Held, der eine neue Idee ergreift, mit dem Widerstand und Misverstand der Welt in Kampf kommt, diese besiegt und seine Zwecke durchführt, wie Columbus, oder der Shakspeare'sche Heinrich V., der die

Heiterkeit und den Genuß des Lebens mit dem Ernst seiner Zwecke zu verbinden und mit freudigem Schritt ein hohes Ziel zu erreichen versteht, das sind dramatische Gestalten, aber sie sind ebenso wenig tragisch als komisch. Ein Gleiches gilt von jeder edeln Natur welche in sittliche Conflicte geräth und dieselben überwindet, oder welche die Verirrungen in die sie gekommen, sich sofort zur sittlichen Läuterung dienen läßt. Die Kunst kann gerade darin das Walten der Vorsehung offenbaren, daß allen Unterschieden von Interessen und Leidenschaften zum Trotz eine einklangvolle Wirklichkeit durch das menschliche Handeln zu Stande kommt, und daß dies die Persönlichkeiten dazu erzieht sich mit dem Schicksal einstimmig zu machen, damit auch das Resultat der That mit der Tendenz ihres Willens zusammentreffe und sie die Frucht ihrer Saaten genießen.

Herrscht in der Tragödie die Nothwendigkeit, in der Komödie die Willkür und der Zufall, so ist das Drama im engern Sinn ganz eigentlich die Dichtung der Freiheit. Dort folgt der Charakter seiner innern Natur oder dem Drang seiner Leidenschaft, ohne daß er in der Allgemeinheit seines betrachtenden Selbstbewußtseins sich über die Einseitigkeiten erhübe. Romeo ist für Lorenzo's Reflexionen unzugänglich, und Antigone denkt nicht daran wie es möglich werden könnte dem Gesetz der Pietät zu genügen ohne das des Staats zu verletzen. Oder die Charaktere lassen das Spiel ihrer Launen und die Eingebungen des Augenblicks ebenso blindlings walten, um dann in der komischen Paralyse derselben uns zu belustigen. Hier im Schauspiel erhebt sich die Individualität zu jener Selbstmacht des ganzen Geistes, in welcher der Mensch auch mit dem Bewußtsein daß er anders handeln könne seine Zwecke verfolgt, in welcher er sich als den Herrn seiner einzelnen Gedanken, Gemüthsrichtungen und Entschlüsse erkennt, in welcher er seine Subjectivität durch eigene Wahl mit den objectiven Gesetzen der

Weltordnung in Einklang zu bringen versteht. Die wahre Freiheit ist ein Gut das stets errungen werden muß, das nur als That der Selbstbefreiung unser eigen wird; das Drama ist die Darstellung dieses ihres Werdens im Kampf und der Entwickelung ihrer einzelnen Momente. Je völliger die Menschheit sich von der Stufe der Natur oder des Naturells zu der des Charakters oder der selbstbewußt sittlichen Lebensführung erhebt, desto mehr wird sie gerade in dem Schauspiel der Versöhnung oder der Freiheit die angemessenste und befriedigendste Kunstform haben.

Schon das Drama der Indier — ich nenne nur die Sakontala — liebt nach ernsten Verwickelungen einen heitern Ausgang. Auch die Griechen dichteten Dramen in welchen die Individuen nicht aufgeopfert, sondern erhalten werden; aber es ist allerdings sehr ungenügend und unbeholfen, wenn ein von außen hereinwirkender Gott, Deus ex machina, den Knoten zerhaut oder löst, wie im Philoktet des Sophokles, in der Iphigenie des Euripides. In Aeschylos' Eumeniden wird der Seelenkampf Orests durch den Streit der Erinnyen und Apollons objectivirt, und die Versöhnung des Selbstbewußtseins durch den Spruch der Pallas Athene veranschaulicht. Auch der Prometheus war als solch ein Versöhnungsdrama angelegt; nach aller Spannung der Gegensätze sollte der Titan in der Anerkennung des göttlichen Willens seinen Trotz brechen und seinen Frieden finden; je gewaltiger jener gewesen war, desto gründlicher und wirksamer mußte dieser das Gemüth beruhigen und zu gottinniger Freude stimmen.

Von Calderons Dramen nenne ich hier nur das eine, in welchem wir die Individualität des Dichters am reinsten genießen, die Tiefe seiner Weltanschauung, den Reiz der Begebenheiten und den Glanz der Sprache, ohne daß ein uns fremder gewordenes Motiv die unmittelbare Lust der Betrachtung störte, ich meine „das Leben ein Traum". Wie

der Mensch den Willen des Schicksals nicht zu brechen vermag, sondern durch seine widerstrebenden Plane nur beschleunigt, wie er aber durch Erfahrung gereift und geläutert seine innere Natur besonnen und harmonisch entwickeln und so die Conflicte lösen lernt, statt in eigenrichtiger Starrheit zu verharren und den Kopf einzurennen, und wie die Erhebung der reinen Natur zu ihrer Wahrheit gleich dem Erwachen aus einem verworrenen Traum erscheint, das alles, was weder tragisch, noch komisch ist, wiewohl es bald an das eine, bald an das andere anstreift, hat der Dichter in der Wechselwirkung der Charaktere und dem dadurch erfolgenden Spiel der Begebenheiten leicht und anmuthig und doch voll Ernst und Würde dargestellt.

Shakspeare hat außer den drei Werken, die der Verherrlichung seines heroischen Lieblings, Heinrichs V., gewidmet sind, den Kaufmann von Venedig, Maß für Maß und Cymbeline gedichtet. Die Spannung der Charaktere und Verhältnisse geht hier bis an die Grenze des Tragischen, aber der Dichter hat von Anfang an doch einen heitern Grundton angeschlagen; er will ja zeigen wie nicht das strenge Recht, sondern Liebe und Gnade unsers Lebens Princip sei; durch die Freiheit des harmonischen Gemüths herrlicher Frauen, wie Porzia, Isabella, Imogen, leitet er die Befreiung aus der verstrickenden Gewalt der Gegensätze ein, und alle Dissonanzen verklingen in einem lieblichen Friedensaccord.

Von Lessings Dichtungen gehört der Nathan in den Kreis der hier zu betrachtenden Dramen, auch wieder nicht ein Nebenwerk, sondern gerade das Hauptwerk, das Testament des edeln Mannes für seine Nation, die schönste Frucht der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts, das Drama der Humanität, das angesichts des ewigen Wunders der Naturordnung die sie durchbrechen sollenden vereinzelten Wunder leugnet, aber im Getriebe der menschlichen Hand-

lungen, wie sie von verschiedenen Standpunkten aus verschiedene Zwecke verfolgen, einander kreuzen und doch in Einem Ziel zusammentreffen, der Wunder größtes, eine Vorsehung als die Macht der Geschichte der Menschheit wie jedes Einzelnen offenbart. Lessing hat zugleich durch die ruhige Milde der Gesinnung einen Hauch des Friedens und der Verklärung über das Ganze ergossen, der unmittelbar aus dem Herzen stammt, den kein Druck- und Pumpwerk der Kritik und des einsichtig berechnenden Verstandes möglich machen kann, und der das bescheidene Wort des trefflichen Mannes widerlegt, in welchem er bekannte kein Dichter zu sein. Nur ein Zeichen knüpft das Werk an die Polemik Lessings, welche der Zelotismus Götze's veranlaßt hatte: während der Jude, der Muhammedaner und der Christ sich in der Liebe, in der Rettung Recha's vereinigen und die verschiedenen Personen sich als Glieder Einer Familie erkennen, wird der starre, verfolgungssüchtige Dienst des Buchstabens und Dogmas nur durch den Patriarchen auf christlicher Seite vertreten, während da doch der seine Lehre mit dem Schwert ausbreitende Fanatismus des Islam und das zähe mumienhafte Judenthum keine geringern Schattenseiten neben der Humanität Saladins und Nathans sind, und folgerichtig ebenfalls zur Sprache kommen müßten. Und wenn Lessing für den rechten Ring auf den Beweis des Geistes und der Kraft hinweist, so hat diesen die Geschichte siegreich für das Christenthum geführt, das seine Bekenner sittlich wiedergebiert, das sie dauernd zu den Trägern der Cultur gemacht und in allen Zweigen der Kunst und Wissenschaft eine neue Blüthe hervorgerufen hat. Daß ein Werk wie Nathan innerhalb des Christenthums entstand, zeugt entscheidend für dasselbe.

Auch Schillers Schwanengesang, der Tell, ist ein solches Schauspiel, freilich mit einem epischen Grundton, indem der Held in Uebereinstimmung mit seinem Volke siegt; es ver-

herrlicht die Macht der Natur, die im rechten Augenblick das Rechte ergreift, und eröffnet uns aus dem engen Alpenthal eine Durchsicht in den weitoffenen Raum der Weltgeschichte und in die Wandlung der Zeiten beim glücklichen Hervortreten des freien Bürgerthums.

Von Goethe's Dichtungen gehören zwei hieher, deren eine das Gepräge der reinsten Kunstform trägt, die andere am reichsten an Gehalt ist und für das poetische Tagebuch seines ganzen Lebens, für ein weltliches Evangelium gelten kann, also gerade seine beiden herrlichsten Werke auf dramatischem Gebiet, die Iphigenie und der Faust.

Der Mittelpunkt der Iphigenie ist die still erlösende, harmonisirende Macht eines weiblichen Gemüths, das durch die Reinheit der Seele und durch die Klarheit des nie überwogenden Selbstbewußtseins allen Irrsinn heilt und alle Schuld versöhnt. Goethe ist selber der Orestes, der in Zweifeln und innern Leiden nach dem Lichte ringt, und Iphigenie wie alle seine Werke ein Symbol seiner innern Erfahrungen, hier in der Liebe zu Frau von Stein und in der Anschauung des Alterthums unter dem blauen Himmel Italiens. Schon in der Expositionsscene sagte Arkas, daß von Iphigeniens Wesen herab auf Tausende ein Balsam träufelt, daß sie die blutigen Opfer am Altar Dianens eingestellt, daß sie des Königs trüben Sinn erheitert, der nun sich auch zur Milde gewandt und dem Volk des schweigenden Gehorsams Pflicht erleichtert habe. Als Thoas, da er sie nicht die Seine nennen kann, unmuthvoll der alten Härte sich wieder zuwenden will, da ruft sie die Stimme der Menschlichkeit in seinem Innern wach, und nicht das Wort einer herzutretenden Gottheit wie bei Euripides, sondern die Kraft der Wahrheit und der Liebe in Iphigeniens Rede besänftigt den König, daß er sie ziehen lasse. Anfangs in der Nacht seines Wahnsinns weiß Orest sie nicht zu erkennen, dann stellt ihm der Schmerz seiner Seele, der überall das Dunkelste hervorsucht,

das unerhörte Schrecknis dar, wie jetzt die alten Greuel des Vaterhauses dadurch tragisch endeten, daß er, der letzte kinderlose Sohn, von der liebevollen, zur That gezwungenen Schwester geopfert werde; aber bereits unter dem wohlthätigen Einfluß von Iphigeniens Wesen, der wie ein magnetischer Strom ihn umgibt, ist es ihm als ob er den Becher Lethes trinke, und seiner selbst noch nicht mächtig, erblickt er ein Bild von dem aufdämmernden Frieden seiner Seele durch die Vision des Jenseits, wo die Ahnen alle, im Leben vom Haß zerfleischt, nun liebend vereinigt sind, wo was hienieden misklingt in ewigen Harmonien tönt, und wie er die Schwester, wie er den Freund auch unter den Abgeschiedenen zu sehen meint, da genügt ein Wort der Lebenden, daß auch er sich lebend erkenne, daß er neugeboren nach Freuden und großen Thaten jage.

Seither hatte im Hause des Tantalos sich Verbrechen an Verbrechen gereiht, um das eine zu rächen war das andere begangen worden; sehen wir ab von Pelops, von Atreus und Thyest, bei deren Greuel die Sonne sich verhüllt hatte, so war durch Agamemnon um der Kriegsehre und um des Heervolks willen durch das Opfer Iphigeniens am Geiste der Familie gefrevelt worden, und wegen der hinweggenommenen Tochter dem Gemahl grollend war Klytämnestra den Lockungen Aegisths verfallen und hatte dem Heimkehrenden das Todesnetz ums Haupt geworfen; so hatte um das Blut des Vaters zu sühnen Orestes den Mordstahl auf die eigene Mutter, die Gattenmörderin, gezückt. Und Iphigenie hatte in frommer Ergebung gehofft, darum sei sie dem Vaterland entrückt worden daß sie einst mit reiner Hand und mit reinem Herzen die schwerbefleckte Wohnung entsühnen werde; da sagt ihr Pylades den Orakelspruch Apollons, der für Orest Hülfe verheißen habe, wenn das Götterbild Diana's, dessen Priesterin Iphigenie geworden, von ihm nach Griechenland geführt werde; er gibt ihr ein listig

Wort an, wie sie zu geheimnißvoller Weihe mit dem Bild nach dem Meere wandeln und dort mit ihm auf das Schiff der Ihrigen kommen soll. Hier droht das alte Verhängniß auch sie zu erfassen, hier scheint die Rettung des Bruders nur durch ein Unrecht gegen den königlichen Freund möglich, hier scheint es abermals unmöglich im Widerstreit der Pflichten das Herz rein zu bewahren, hier ist der Mittelpunkt und die Peripetie des Gedichts. Und Iphigenie ruft ein Weh über die Lüge, welche die Brust nimmer befreit; sie betet zu den Göttern:

Rettet mich,
Und rettet euer Bild in meiner Seele!

Und so vertraut sie der Macht der Wahrheit, der Wahrhaftigkeit, und so gesteht sie dem König den ganzen Anschlag und löst ihr Gemüth von der Gefahr des Verraths, und wie in Folge ihrer reinen milden Rede Thoas sie entlassen will, aber über das Bild der Göttin, das er nicht hingeben kann, dennoch der Streit nothwendig erscheint, da beweist Orestes die ihm gewordene Klarheit durch seine Worte, die den innersten Sinn der Dichtung wunderschön erschließen.

Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer
Im Heiligthume wider Willen bleibt,
Nach Griechenland, so löset sich der Fluch.

So lautete das Orakel; sie hatten es von Apollons Schwester ausgelegt, jetzt sehen sie daß die Schwester Orests gemeint ist; von ihr berührt war er bereits geheilt; gleich einem Heiligenbilde, daran das Geschick der Stadt geknüpft ist, war sie hinweggenommen und zum Segen der Ihren rein bewahrt worden; da alles verloren schien, gibt sie alles wieder. Orest sagt:

Laß deine Seele sich zum Frieden wenden,
O König! hindre nicht daß sie die Weihe

Des väterlichen Hauses nun vollbringe,
Mich der entsühnten Halle wiedergebe,
Mir auf das Haupt die alte Krone drücke!
Vergilt den Segen den sie dir gebracht,
Und laß des nähern Rechtes mich genießen.
Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt und reines kindliches Vertrauen
Zu einem edlen Manne wird belohnt.

Und dann schlingt noch zum Schluß Iphigenie ein Band der Liebe, der Gastfreundschaft um sie alle, und in einem schmerzlich herzlichen Lebewohl löst jede Dissonanz sich auf.

Goethe brachte die christliche Idee der Gnade, der Versöhnung des Gemüths in der reinen sittlichen Gesinnung der Liebe zur antiken Mythe heran, die alte Mythe selbst fand durch ihn ihre innerste Deutung, ihre verklärende Lösung; das Schicksal ist in das Gemüth des Menschen gelegt und zur wohlwollenden Vorsehung geworden; als ein Triumphgesang der Wahrheit, der Wahrhaftigkeit tönt dieses Preis- und Ehrenlied der Weiblichkeit in der innigsten Verschmelzung hellenischer und deutscher Kunstweise.

Faust ist das hohe Lied der Befreiung für den Mann, im Kampf der Gegenwart die Siegeshymne für die Zukunft. Das Problem welches schon in der Reformationszeit die Gemüther bewegen mußte, ob es möglich sei dem Geist persönlicher Selbständigkeit zu huldigen ohne aus der Liebe Gottes zu fallen, die Bande der äußern Autorität zu brechen ohne dem haltlosesten Taumel preisgegeben zu werden, — es war in Goethe's Jugendzeit unter dem Rufe nach Originalität und Natur im Sturm einer revolutionären Weltepoche wieder aufgetaucht und der Dichter arbeitete sich selbst im Faust zu der Antwort empor. Dem Menschen kann ein Ganzes gelingen, er kann Weisheit und Genuß vermählen, aus allem Irren zur Wahrheit, aus aller Schuld

zur Versöhnung gelangen; er kann frei sein ohne den Bund mit Gott aufzuheben, und unter der Leitung der Vorsehung ist er in seinem dunklen Drange des rechten Weges sich bewußt. Schon der Prolog im Himmel veranschaulicht die Stellung des Bösen zur göttlichen Weltordnung. Selbstbestimmung ist die Gottesehre des Menschen, Gott als der freie kann seinem eigenen Wesen nach völlig nur in freien Geistern offenbar werden und gibt diesen deshalb die Möglichkeit in ihrem Willen sich von seinem Gesetz abzuwenden, denn das Gute, das Sittliche ist selbstbewußte That, ist Ueberwindung des Gegensatzes, und so will Gott die Möglichkeit des Bösen um des Guten willen, damit der Mensch die wahre Freiheit gewinne. Aber das Böse besteht nur im falschen Streben und in der Verkehrung des Willens, es besteht als verzehrendes Feuer im Subject, die Wirklichkeit der Objectivität gewährt Gott ihm nie, denn das Werk der bösen Gesinnung muß immer dem allgemeinen Weltplan zum besten dienen, wie der Verrath des Judas für ihn eine Sünde war, aber im Opfertod Christi die Erlösung vermittelte.

Wir finden im Faust eine Natur die der Dinge äußerstes Ende verknüpfen will, vom Himmel die höchsten Sterne, von der Erde die schönste Lust fodernd. Seine Subjectivität ringt nach Vermählung mit dem objectiven Sein; die Buchgelehrsamkeit hat ihm nicht genügt, so ergibt er sich der Magie, unmittelbar das Ganze der Welt zu schauen und sie zu seines Geistes Dienste zu zwingen. Aber die Anschauung des Ganzen welche die Forschung im Einzelnen verschmäht, ist nur ein Rausch der Entzückung, und in seinem Eifer wirft Faust sich ins Gegentheil: er will sich nun völlig hingeben an die Natur, im Selbstmord seine Persönlichkeit opfern, um sich mit ihr innigst zu vermählen. Da weckt der Klang der Osterlieder die Erinnerung daß er einst im Glauben die angestrebte Versöhnung genossen, und dies

ermuthigt ihn ihr weiter von neuem auf Erden nachzutrachten. Aber die zwei Seelen die in jeder Brust wohnen, das Streben nach dem Unendlichen und Idealen und der realistische Verstand, der Sinn der Endlichkeit, der losgetrennt von jenem egoistisch und böse wird, sie trennen sich, und der letztere tritt als Mephistopheles zu ihm heran.

Der Herr hat dem verneinenden Geist erlaubt es zu versuchen ob er den Faust von seinem Urquell abziehen könne, und hat in dieser Wette Fausts endliche Rettung behauptet. Fausts Bund mit Mephistopheles hat zwei Seiten. Sagt jener zum Augenblick: „Verweile doch, du bist so schön!" dann hat sein Streben ein Ziel erreicht, dann ist sein Leben vollbracht, dann sei seine Todesstunde. In dieser aber wird es sich erst entscheiden ob er dem Teufel verfallen ist oder zum Himmel emporsteigt, je nachdem das Ziel jenes Strebens ein edles oder ein gemeines und schlechtes war. Findet Mephistopheles ihn in der Hölle, so wird Faust dessen Diener sein müssen, wie hier Mephistopheles sich ihm untergibt in der Absicht ihn so tief ins Böse zu verstricken daß kein Heil für ihn bleibe. Die Ausleger haben dies übersehen, sie meinen Faust verschreibe sich dem Teufel unbedingt und Goethe habe den Vertrag später fallen lassen; allein derselbe ist an eine Bedingung geknüpft und der ganze Verlauf des Gedichts löst die Frage, ob sie sich drüben wiederfinden, in der Art daß Gott Recht behält.

Fausts ideales Streben verwechselt die Freiheit mit der Schrankenlosigkeit, und in Gesetz und Ordnung sieht er nur die Grenze der Selbstthätigkeit, nicht deren eigene Macht und Erfüllung; er fürchtet den Verlust seiner Freiheit, wenn er irgendwo beharre, statt sie in der Selbstbestimmung zu erkennen, die damit sogleich Selbstbeschränkung ist, um sich eben nicht im Unbestimmten zu verlieren, sondern etwas zu sein. Mephistopheles' erster Versuch mislingt; das wilde Leben in Auerbachs Keller ist dem Denker unbehaglich. Nun

sieht er Gretchen; aber statt daß er hier dem Sinnengenuß verfällt, weckt ihr reines Gemüth die Seelenliebe in seiner Brust, und in der Liebe findet er jetzt auch den Schlüssel zu einer reichern Erkenntniß Gottes und der Welt, indem er fühlt wie wir in der Hingabe der Liebe unser Selbst bewahren oder doppelt gewinnen; er fühlt Gott in sich und sich in Gott, und sieht darum auch in Fels und Busch seine Brüder, da Ein göttlicher Lebensgrund Alles trägt. Nur zur sittlichen Wiedergeburt führt ihn die Liebe jetzt noch nicht, vielmehr sieht er immer noch die Freiheit in der Schrankenlosigkeit und verläßt die Geliebte, die durch Reue und Buße sich läutert und rettet.

Schiller hat richtig bemerkt daß Faust jetzt aus den Privatkreisen auf die Bühne des öffentlichen Lebens treten muß; ich glaube er soll jetzt durch sein Wirken für die Menschheit das gut zu machen suchen was er an einzelnen Menschen verbrochen hat. Leider hat aber Goethe ihn nicht geschildert wie er aus tiefstem Seelenschmerz über das Geschehene sich zu diesem Entschluß durchkämpft, sondern Elfen singen ihn in Schlummerruh, und von außen kommt ihm die Mahnung:

Säume nicht dich zu erdreisten,
Wenn die Menge zaudernd schweift:
Alles kann der Edle leisten,
Der versteht und rasch ergreift!

Auch kommt er zunächst nur an den Hof zu Fest und Spiel. Was aber für die Andern nur ein Reiz der Unterhaltung sein sollte, die Beschwörung der Helena, das wird ihm zum schönsten Lebensernst. Ihn entzückt der Anblick der classischen Schönheit, und diesmal geht er nach dem ersten poetischen Reiz ein in das Besondere; nachdem er zu den Müttern, in die innerste Tiefe des Geistes hinabgestiegen um die ewige Idee zu erblicken, geht er nun in der classischen Walpurgis-

nacht den Weg zur Helena hin. Ihre Vermählung mit ihm symbolisirt die Verschmelzung des griechischen und germanischen Geistes, aber im Bunde mit der Schönheit und Kunst findet er jetzt die sittliche Wiedergeburt durch die Erkenntniß des Maßes und der klaren zweckmäßigen Bestimmtheit auch im Handeln. Das ziellose Spiel der Meereswogen, das ihm sonst ein Höchstes, ein Bild seiner selbst gewesen wäre, wird ihm nun ein Greuel, er will nun ein bestimmtes Wirken für einen großen Zweck, und sieht darin jetzt nicht mehr den Verlust, sondern die Erfüllung seiner Freiheit.

Goethe sagt auch im Wilhelm Meister: „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt." Alle die aber welche die Bedeutung des praktischen Berufes verkennen, dem Faust sich zuwendet, sind von vornehmen Vorurtheilen geblendet, daß sie den hohen Werth der Arbeit nicht so wie der Dichter verstehen. Und es ist nicht irdischer Besitz als solcher den Faust anstrebt, er will dem Meer einen Boden abgewinnen um auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehen, und indem er in sich den Begründer eines thätigen glücklichen Nationallebens erblickt, der für Aeonen gewirkt habe, ist nun der Augenblick des Genusses da, wo er sagen kann: Es ist vollbracht! Sein Streben hat sein Ziel gefunden, sein Lebenszweck ist erreicht, dem Vertrage gemäß und nach der Natur der Sache selbst stirbt er. Aber hat Mephistopheles ihn zu sich herabgezogen? Im Gegentheil, das Positive im Geiste Fausts hat sich stets mehr Macht über das Negative angeeignet, der Herr hat die Wette gewonnen, und der Epilog im Himmel besiegelt diese freudige Lösung. Das Lied des Lebens haben wir vernommen, wir haben gesehen wie Schmerz und Liebe die Erzieher der Menschen sind, wie alle Mißklänge zur Harmonie werden und alles

zum Heile führt, indem die göttliche Gnade theilnehmend uns zu sich erhebt, wenn wir muthig und selbstbewußt das Unsere thun.

Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient die Freiheit und das Leben,
Der täglich sie erobern muß.

Literarhistorische Erläuterungen.

Ideen
zu einer vergleichenden Darstellung des indischen, persischen, griechischen und germanischen Volksepos.

Virgil und Horaz haben manchmal so direct einen griechischen Dichter nachgeahmt daß ihre lateinischen Verse nur wie eine freie Uebersetzung erscheinen; dies veranlaßte einige Philologen nun überall ein hellenisches Vorbild für sie zu suchen, sodaß sie auch bei dem Einfachsten und Gewöhnlichsten an ein solches gedacht haben sollten. Als daher Friedrich August Wolf bei der Erklärung des Tacitus an die Stelle kam wo ein wieherndes Pferd durch das Lager sprengt, fiel ihm ein daß bei Xenophon einmal ein Esel schreit, und er sagte zur Verspottung jener Manier: Dies Pferd scheint den Xenophonteischen Esel vor Augen gehabt zu haben. Manche poetische Motive liegen so nahe, manche Bilder ergeben sich so ungesucht, daß kein Dichter sie von dem andern zu entlehnen braucht. Schillers Maria Stuart, die den eilenden Wolken, den Seglern der Lüfte, Grüße an ihr Heimathland aufträgt, hat gewiß nicht an Kalidasa's Wolkenboten gedacht, noch dieser indische Dichter an Sophokles, dessen Ajax, als er sich in das Schwert stürzt, die Sonne

anruft seinen Tod in Salamis zu verkündigen. Jedermann weiß wie Goethe's Gretchen am Fenster steht und die Wolken ziehen sieht, wie sie nur nach Faust aus dem Hause geht, zum Fenster hinaussieht; nun höre man was Siguna in Wolfram von Eschenbachs Titurel von ihrer Liebe zu Tschionatulander sagt:

Nach dem lieben Freunde
Ist all mein Schauen
Aus den Fenstern auf die Straße,
Ueber Haid' und nach den lichten Auen
Vergebens; ich erspäh' ihn allzuselten.
Drum müssen meine Augen
Des Freundes Minne weinend theuer entgelten.

So geh' ich von dem Fenster
Hinauf an die Zinnen
Und schaue ostwärts, westwärts
Ob ich sein nicht Kunde mag gewinnen,
Der mein Herz schon lange hat bezwungen;
Man mag mich zu den alten
Liebenden zählen, nicht zu den jungen.

Diese Stellen Wolfgang Goethe's und Wolfram von Eschenbachs sind sicherlich unabhängig voneinander entstanden. Tasso's Armida erinnert allerdings an Virgils Dido, wie Tankred und Klorinde an Achilleus und Penthesileia, und man sieht dort den übersetzenden Nachbildner; aber wenn bei dem ungarischen Dichter Illosvai (im sechzehnten Jahrhundert) in der Schilderung von den volksthümlich sagenhaften Heldenthaten des Toldi Miklos geschildert wird wie dieser zum Zweikampf mit dem böhmischen Riesen auf einer Insel zusammenkommt und seinen Kahn in die Wellen stößt mit den Worten: „Ein Kahn genügt zur Rückfahrt, da hier einer von uns auf dem Platze bleibt und der Todte keines Kahnes bedarf," so weiß ich nicht ob wir mit Kertbeny schließen dürfen daß Gottfried von Straßburgs Tristan jenem bekannt gewesen sei, so groß auch die Uebereinstimmung mit

der Darstellung ist, laut welcher Tristan mit Morolf auf dem Werder zusammentrifft, und auf die Frage warum er seinen Kahn nicht anbinde, die Antwort gibt:

Hie ist ein Schiff und sind zween Mann,
Und ist auch da kein Zweifel dran,
Wofern nicht beide bleiben hie,
Daß traun doch ihrer einer nie
Von diesem Werder wiederkehrt:
So hat doch wer von dannen fährt
An diesem einen Schiff genug,
Das dich daher zum Werder trug.

Ich bin geneigt hier vielmehr in der Volksüberlieferung die gemeinsame Quelle für beide Dichter anzunehmen, die voneinander nichts zu wissen brauchten. So konnten die Römer in griechischen Göttern die ihrigen wiederfinden, Tacitus deutsche Götternamen in lateinische übertragen, weil hier ursprünglich die gleiche Anschauung zu Grunde lag.

Längst ist durch Geschichtsforschung und Sprachvergleichung dargethan daß wir in den Ariern den gemeinsamen Stamm für das indische, persische, griechische, römische und slawische Volk haben. Aber die Arier hatten vor der Scheidung bereits eine gewisse Cultur und Sitte, sie waren nicht erinnerungslose rohe Wilde, sie hatten religiöse Ideen, sie hatten Lebenserfahrungen, welche die sich trennenden Nationen auf die Wanderung mitnahmen, indeß nach der sich entwickelnden eigenthümlichen Volksweise umgestaltend fortbildeten. So weist die gemeinsame Wurzel der Worte in der Sprache auf den ursprünglichen Kern hin, der nach dem Gesetz der Lautverschiebung dann in den verschiedenen Sprachen des indogermanischen Stammes modificirt wurde. Das deutsche Vater ist nicht dem lateinischen pater entlehnt, sondern das Wort ist beiden Sprachen aus der Urzeit gemeinsam; aber wir haben das p aspirirt und es ist das V daraus geworden. Nicht anders ist es mit den Götter-, Thier- und Heldensagen.

Daß die Gottesidee den Ariern im Licht und Himmel sich offenbarte, haben Grimm, Benfey, Lassen durch Sprachvergleichung erwiesen. Die Wurzel div leuchten liegt dem Worte devas zu Grunde, das den Indiern Gott bedeutet; wenn die Perser mit daëva die bösen Geister bezeichnen, so deutet das auf eine feindselige Spaltung von den Indiern, nach welcher ihnen deren Götter als feindselig und falsch erschienen, sowie den Jehovaverehrern unter den Semiten, den Juden, Bel, der Herr des Himmels bei den Babyloniern und Phöniziern, als Bel-zebub zum Widersacher und Verführer ward. Mit dem sanskritischen devas stimmt das griechische ϑεος, das lateinische deus, das litthauische diewas, das irländische dia; tivar heißen in der Edda Götter und Helden, und die allgemeine Benennung Gottes hat sich im Altdeutschen auf den Kriegsgott Ziu, nordisch Tyr, beschränkt, Z ist das aspirirte D als Ds oder Dj, daher Zeus, Jupiter = Diespiter = Ζεῦς πατήρ, aus Dju pater entstanden, daher sub diu unter freiem Himmel; der Genitiv Jovis deutet auf den umbrischen Namen Diovis. Nachdem man jetzt auf die Geschichte der indischen, persischen, griechischen Religion eingehn lernt und die Glaubenslehre der verschiedenen Zeiten sondert, wird eine vergleichende Darstellung der Göttersagen möglich. Sie wird in dem Gemeinsamen den ursprünglichen Grundstock, das Gemeingut der Urzeit erkennen, und in der Art und Weise der Umgestaltung den Charakter der besondern Nationen wahrnehmen. So sind die Riesenkämpfe des Donnar oder Thor, die Titanenkämpfe des Zeus, die Dämonenkämpfe des Indra und der große Streit der Lichtgeister mit den Mächten der Finsterniß bei den Persern ein Gemeinsames. Bei den Persern wird Ahuramasda fortgebildet zum Herrn und Schöpfer und Geist des Alls, zum Geber alles Guten; der donnernde Zeus wird bei den Griechen auch Begründer und Träger der sittlichen Weltordnung, Vater der Götter und

Menschen; den nach Norden wandernden Germanen trat der im Gewitter sich offenbarende Donnergott aber zurück und die Fortbildung der religiösen Ideen knüpfte sich an Wotan oder Odin, die allburchdringende Weltseele, den geistigen Erreger und Beweger des Volks, sowie die Indier zur Zeit priesterlich friedsamer Cultur den kriegerischen Gott Indra, der in den Veda's an der Spitze der Götter steht, durch Brama oder Vishnu oder Civa überwachsen ließen, und die Theologie dann diese drei als verschiedene Offenbarungsweisen des Einen darstellte, der als Schöpfer mit dem Namen Brama, als Welterhalter mit dem Namen Vishnu, als Richter, Zerstörer und Wiedererneuerer mit dem Namen Civa angerufen wurde.

Neben der Göttermythe bildet die Thiersage einen Bestandtheil ursprünglicher Cultur. Der frische Sinn jugendlicher Menschheit empfindet die Einflüsse der Natur, der Charakter des Volkes wird durch das Land mitbestimmt, im Wechsel der Jahreszeiten, im Aufblühn und Absterben der Pflanzenwelt sieht der Mensch eine Geschichte, und er leiht den Gegenständen die sie erfahren, seine eigenen Empfindungen. Seine idealen Strebungen sind noch weniger entwickelt, als Jäger, als Hirt, als Ackerbauer verkehrt er mit den Thieren, steht ihnen nah und sieht in Hund oder Stier oder Wolf den Genossen oder Feind, gewissermaßen seines Gleichen; er belauscht die Eigenheiten der Thiere, er hat an ihrer List und Kraft, an ihrer schönen Gestalt, ihren funkelnden Augen seine Freude; er bekämpft sie theils, theils zieht er zähmend sie zu sich heran, und was er so mit den Thieren erlebt und erfährt, dies Wirkliche bildet die Grundlage der Thierdichtung. Die Thiere sind hier keine verkleidete Menschen, ihre Natur muß erhalten bleiben, und so geht der Bär dem Honig nach, der Hahn stellt sich auf einen Fuß und blinzelt wenn er singt, der Fuchs ist schlau und der Wolf so gefräßig als tapfer; aber dazu leiht der

Mensch den Thieren seine Reflexion und Sprache zu ihren Trieben und für ihren Verkehr und den Ausdruck ihres Wesens; was Thiere und Menschen gemein haben das wird dargestellt und in ein menschliches Licht gerückt. Wir kennen die alten Sagen von Löwen oder Schwänen als Stammvätern menschlicher Geschlechter; die Griechen ließen dann einen Gott in jene verwandelt sein, und bei den Aegyptern entwickelte sich sogar ein Thierdienst in der Religion. Nicht daß sie Ochsen, Katzen, Schlangen als solche für Götter gehalten und angebetet hätten, aber sie fanden in ihnen Symbole der schöpferischen Lebenskraft, der Fruchtbarkeit, der Lebensverjüngung, Anklänge an das was sie in ihren Göttern verehrten; das Thier war dann das sichtbare Zeichen dieser Idee, durch den Kopf des Thiers charakterisirte man die Bildsäule des Gottes, dessen Symbol es war, und wie den Aegyptern überhaupt ein stabiles Thun und typisches Wirken für das höchste galt, so imponirte ihnen das sich gleichbleibende instinctive Wesen der Thiere: diese waren ihnen zugleich lebendig und geheimnißvoll wie die Götter, und gaben ein Bild des in die Materie versenkten Geistes, des beseelten Naturganzen. — In Rom besonders beobachtete man den Flug der Vögel um menschliche Geschicke darnach zu deuten; die Heldensage zeigt namentlich Roß und Mann befreundet; wie das Roß Bayard aus dem Anblick seines Herrn, Reinalds, neue Kraft gewinnt, so trauern die Rosse des Achilleus über den frühen Tod des Helden, den sie redebegabt ihm weissagen; so läßt das Roß des Sijawusch sich gerne wieder bändigen, als es den Sohn des ermordeten Helden mit dem Sattel erblickt den es so oft getragen. Ein Vogel singt bei Damajanti von Nal, ein Vogel verkündigt der Kudrun die Ankunft der Ihrigen sie zu retten, und als Siegfried sich im Drachenblute gebadet, vernimmt und versteht er die Stimme der Vögel. Lassen hat frühe Spuren der Thierdichtung bei den Indiern nach-

gewiesen, und Jakob Grimm auf eine Reihe von Geschichten aufmerksam gemacht welche in der Fabelsammlung aus dem zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, die den Titel Hitopadesa führt, sowie in deren arabischen und persischen Bearbeitungen vorkommen und ebenfalls in der deutschen Sage sich wiederfinden, aber so daß jede ihre eigenen Züge hat, von denen man schwer sagen kann welches die schönsten sind, sodaß oft das Verständniß der einen Erzählung erst durch die Bekanntschaft mit der andern erschlossen wird. Gleiche Bewandtniß hat es mit Griechenland. Von den Aesopischen Fabeln findet sich etwa ein Dutzend in Deutschland in einer ganz eigenthümlichen Weise wieder, so daß der Zusammenhang mit einem größern Ganzen, der dort zerrissen ist, hier zu Tage kommt, so daß ein sinniges Detail, eine poetische Individualisirung, die dort vermißt werden, hier uns erfreuen. Daraus schließt schon Jakob Grimm mit Recht daß diese Stücke aus Aesop der deutschen Thiersage nicht angeflickt worden; „worin sich beide gleichen und voneinander weichen mag aus der Fluctuation eines uralten Sagenelementes, nicht aber begriffen werden aus absichtlicher Aenderung und Zudichtung, die dem eigenthümlichen Charakter unserer Dichter des Mittelalters widerstehen. Und wie hätte um einzelne, aus ferner Fremde her eingedrungene Erzählungen, wenn ihnen auch der Eingang gelungen wäre, sich eine solche allverbindende Fülle von Erfindungen eingestellt, die erst in ihrem Ganzen jenen Einzelheiten eigentliche Bedeutung und wahres Leben verleihen konnte?" Das Mittelalter lernt den Aesop oder Phädrus kennen, es nimmt Fabeln von ihnen an, aber diese werden mit der heimischen Thiersage so wenig vermengt als die Sage von Aeneas und Alexander mit den Nibelungen und der Kudrun; sie stehn als Kunstdichtung neben der Volksdichtung. Ich glaube daher die von Jakob Grimm auf die Urverwandtschaft des indischen, griechischen, deutschen Volkes

gestützte Aehnlichkeit der Thiergeschichten auf einen Grundstock von Erzählungen zurückführen zu dürfen, der bereits vor der Scheidung und Wanderung dieser Nationen vorhanden war, den sie als gemeinsames Erbe auf die Wanderung mitnahmen, und der nun in der mündlichen, vielarmigen Fortpflanzung seine Umbildungen erfuhr und gemäß dem Charakter der Nationen seine besondern Züge, seine eigenthümliche Kunstform erhielt.

In dieser Beziehung können wir folgende Bemerkungen machen. In den ältesten Bestandtheilen des indischen Epos, die einen kriegerisch kühnen Muth und eine kräftige Heldensitte zeigen, finden sich Bilder aus dem Thierleben wie bei Homer; Manntieger, Fareterstier sind Ehrennamen der Kämpfer, wie später in Deutschland bei Heinrich dem Löwen und Albrecht dem Bären. Doch tritt bald das innige Gefühl für das Pflanzenleben, dieser weibliche Zug im indischen Geiste, vorwiegend auf, und schöner als die Fragen an den Tieger sind Damajanti's Gespräche mit dem Açokabaum über ihren Gemahl Nalos. In Kalidasa's Drama wird Sakontala einer Blüthe verglichen deren Wohlgeruch sich noch nicht verbreitet hat; für die Pflanzen die sie pflegt, fühlt sie die Neigung einer Schwester; der Amrabaum winkt mit den Fingerspitzen seiner Blätter ihr ein Geheimniß ins Ohr zu sagen; als sie die Waldeinsamkeit verläßt, nimmt sie zärtlichen Abschied von ihrer Madhawistaude und spricht: Von meines Vaters Brust gerissen wie der junge Sandelbaum von dem Malayagebirge wie werd' ich wachsen auf fremdem Boden? — In der Lehre von der Seelenwanderung, die sich nach der epischen Zeit in Indien ausbildete, erklärten die Bramanen das gegenwärtige Loos des Menschen für die Folge eines frühern Lebens, und fügten hinzu daß ebenso im folgenden jede Seele, die nicht rein gelebt und sich zu Brama erhoben, dem Gegenstande einverleibt werde dem sie sich verähnlicht habe, also daß ein grau-

samer Mensch zum Tieger, ein unreiner zum Schwein werde. Dadurch sahen die Indier nun in den Thieren Menschenseelen, und der Unterschied der Thier= und Menschennatur hob sich in vielen ihrer Fabeln völlig auf, wie wenn die Katze in den Veda's studiert, ein Tieger fromm oder listig wird.

Die Griechen erfaßten vor allem das gegenwärtige menschliche Leben, weniger nach seiner gemüthlichen Innerlichkeit als nach seiner Entfaltung durch Thaten, in seinen öffentlichen Aeußerungen; der Mensch war ganz Bürger, das häusliche Familienleben ward von der Theilnahme am Staat überwogen; man fühlte sich einig mit der Natur, aber man sehnte sich nicht nach ihr; statt der malerischen Auffassung der Landschaft als eines Ganzen im Zusammenwirken aller besondern Kräfte und Gegenstände zum Ausdruck einer musikalischen Stimmung werden einzelne Gegenstände für sich plastisch ergriffen und wiederum zum Bilde des Menschen menschlich gestaltet. Die historisch entwickelten Hellenen interessirte daher auch die Thierwelt weniger an sich als in ihrer Beziehung auf den Menschen; Homer machte einzelne Vorgänge derselben zum Gleichnisse des menschlichen Handelns, und sprüchwörtliche Redensarten (eine Schwalbe macht keinen Sommer; wenn es dem Esel zu wohl ist, geht er aufs Eis), die auch anderwärts das Menschliche durch ein Bild des Thierischen andeuten, führten dazu aus der alten ererbten und früher gepflegten Thiersage jetzt nur solche einzelne Züge herauszunehmen, welche ein Sinnbild oder Gleichniß für die Menschen sein und eine bestimmte sittliche Lehre oder Erfahrungsklugheit ausdrücken konnten. Dieser Sinn ward die Hauptsache, war er anschaulich, so endigte man die Erzählung, man ließ weg was nicht Bezug auf jenen hatte, und so trat die epigrammatische Kürze der Fabel an die Stelle behaglicher Breite der epischen Darstellung, die Lehrabsicht wog vor, man erfand da=

für auch neue Gleichnisse, und sah weniger darauf den Gattungstypus der Thiere treu zu bewahren oder sie zu individualisiren, sodaß dann Widersprüche gegen die Natur nicht beachtet werden, sobald nur die Moral deutlich ist. So ist nach meiner Ansicht die Fabel aus der Thiersage und deren Ueberlieferung hervorgegangen um eine eigene weitere Ausbildung und Pflege zu finden und als Gedankendichtung auch ein anderes Gesetz der Darstellung zu haben als die Erzählung, die aus der Lust an der Sache entspringt und sich selber Zweck ist.

Das warme innige Naturgefühl der Germanen hat das alte Stammgut nicht blos am treuesten gehegt, es hat es auch Jahrtausende lang bis auf die Gegenwart im ursprünglichen Sinne fortgebildet. Der unerfundene und unerfindbare Stoff ward durch die Weihe der Tradition gefestigt, in der mündlichen Ueberlieferung durch die Gesammtphantasie des Volks weiter gestaltet. Die Thiere des deutschen Waldes traten in den Mittelpunkt, und es ist ein ebenso wahres als schönes Wort Jakob Grimms: „Mir ist als empfände ich noch germanischen Waldgeruch in dem Grund und der Anlage dieser lange Jahrhunderte fortgetragenen Sagen.“ In der Heldenzeit sind es die Thierhelden, die freien wilden Thiere, an denen man sich besonders ergötzt, und wie Hellas in Ajax den körperstarken und tapfern, in Odysseus den listigen Heroen hat, so stellt Deutschland Wolf und Fuchs als diese Gegensätze neben- und gegeneinander auf. Mit der ganzen Kraft des Epos, Knospe an Knospe schwellend bildet sich der Sagenkreis Isengrims und Reinhards; zur Zeit wo unsere Volkscultur das romanische Gepräge hat und unsere Volksdichtung unter den Händen der Geistlichen ein lateinisches Gewand erhält, entsteht auch der Isengrimus, der Reinardus in lateinischen Herametern. Der Sieg des germanischen Elements im gothischen Baustyl, in der Malerei, in der Poesie kehrt zur

deutschen Sprache zurück, und jene beiden Krystallisationspunkte für die Verbindung der beliebtesten und besten Geschichten zu einem zusammenhängenden Ganzen werden selber vereinigt in einem epischen Gedichte, das seinem Bau nach zu den trefflichsten Kunstschöpfungen des Mittelalters gehört. Willem Matoks Reinärt bleibt auch im sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert, während die Nibelungen und Kudrun vergessen wurden, als Reinecke Vos lebendig, wenn auch jetzt ein an Satire gewöhntes Geschlecht solche auch in den alten naiven harmlosen Geschichten sieht; Künstler die zu den größten der Neuzeit gehören, Goethe und Kaulbach wetteifern im Anschluß an die Ueberlieferung sie in die Gegenwart zu verpflanzen, und während der erstere sich an die Composition des mittelalterlichen Epos hält und nur den Ton seiner hellenischen Bildung heranbringt, gelingt es dem zweiten in seinen Bildern gleich der Sage den thierischen Leib beizubehalten und doch ihm Geberde und Ausdruck menschlicher Individualität zu geben; daß er Züge der Gegenwart einflicht, ist nicht zu tadeln, die Thierdichtung ist kein todtes Besitzthum der Gelehrsamkeit, sondern ein lebendig fortwachsendes im Volksgemüth.

Ich habe in dem Abschnitt über Volks- und Kunstdichtung die Bildungsgeschichte des Volksgesangs bei den Ariern schon kurz dargethan und darauf hingewiesen wie Homer mitten in der noch strömenden Liederfülle zu einer Zeit der noch die Weltanschauung der Thaten ganz eigen war, zwei künstlerisch vollendete Werke schuf, in Deutschland aber sieben Jahrhunderte verflossen, eine neue Religion, eine neue Sitte Eingang gewannen, bis erst in der Hohenstaufenzeit die Sagen aus den Tagen der Völkerwanderung den künstlerisch vereinigenden Abschluß fanden; in Indien war die Umbildung noch größer, und der alte Kern und Stamm ward von fremdartigen Schlinggewächsen der spätern Jahrhunderte bunt und wirr umwuchert; in Persien ergriff ein congenialer

Geist nach zweitausend Jahren die alten Ueberlieferungen und bildete ein wunderbar herrliches großes Gedicht. Alle diese Völker haben die Zeit ihrer Wanderzüge und Heldenthaten nach ihrer Scheidung voneinander, und dennoch hat ihr Epos einzelne bedeutsame Motive, einzelne bestimmt ausgeprägte Heldengestalten und Geschichten gemeinsam: Beweis genug daß schon zu den Tagen ihrer Einheit und ihres Zusammenlebens dies in Lied und Sage vorhanden war, und später sich gleichsam wiedergebar, indem das Altererbte auf neue Helden übertragen wurde, die an dasselbe erinnerten, und mit deren Eigenthümlichkeit verschmolz.

Bei allen vier Nationen ist eine der herrlichsten poetischen Gebilde ein jugendlich reiner Held voll Schönheitsglanz, der in irgend eine Beziehung und Verbindung mit dem Feindseligen, Niederen oder Unreinen tritt, wie zur Sühne dafür von dessen Vertretern hinterlistig ermordet wird in der Blüthe des Lebens, aber ihnen den Untergang bringt durch den Rachekampf der sich an seinen Tod knüpft: Karna im Mahabarata, Achilleus in der Ilias, Siegfried im Nibelungenlied, Sijawusch im Schahname.

Nun hat aber den Karna eine Königstochter dem Sonnengott geboren, und der himmlische Vater hat ihn mit einem undurchdringlichen, ihm angewachsenen Panzer und mit zauberkräftigen Ringen begabt; Achilleus wird von seiner göttlichen Mutter in den Styx gehalten und so unverwundbar gemacht bis auf die Ferse, an der ihn ihre Hand gefaßt hatte; Siegfrieds Unverwundbarkeit motivirt die deutsche Sage durch das Bad im Blut des erschlagenen Drachen Fafnir, wodurch er die Hornhaut gewann, die nur an einer Stelle zwischen den Schultern, wo ein Lindenblatt gelegen hatte, nicht vorhanden war; seine Tarnkappe erinnert an Karna's Ohrringe; auch Siegfried ist ein Völsung, eines Lichtgottes Sohn, die Baldurmythe klingt in seiner Sage wieder, und er gemahnt an den Sonnengott selber,

wenn er die Brünne der schlummernden Brunhild spaltet, sie mit seinem Kusse weckt, aber bald wieder von ihr scheidet und früh in die Nacht hinabsinkt: so löst der Sonnenstrahl den Eisespanzer der Erde, und küßt sie wach, aber der Frühling und Sommer sind im Norden nur kurz. Karna und Siegfried sind weiter speciell dadurch miteinander verknüpft daß Karna's Mutter das außerehelich geborene Kind in einem wachsverklebten Binsenkorbe den Wellen übergibt, die es weitertragen bis der Wagenlenker Adhiratha den Knaben findet und als seinen Sohn erzieht; und daß Siegfrieds Mutter, die ihr Gemahl für treulos hält, ebenfalls den neugebornen Knaben nach der Vilkinasage in einem gläsernen Gefäße birgt, in welchem ihn die Wellen hin zum Schmied Mime tragen. Auch Karna ist ein Besieger von Ungeheuern wie Siegfried; der drachentödtende Apoll der griechischen Göttersage zeigt sich hier verwandt. Auch Karna erfüllt bei der Gattenwahl die Kampfspielbedingungen wie Siegfried, aber nicht er, sondern der König Durjodhana erhält die Draupadi, wie Gunther die Brunhild; Karna wird wegen seiner Geburt verschmäht, und eine andere als die Nibelungische Fassung der Sage gibt denselben Grund dafür an daß Siegfried nicht Brunhilds Gatte geworden, weil er für einen Dienstmann gegolten habe, was im Nibelungenlied noch nachtönt.

Dann erinnert die Einflechtung Karna's in den Vernichtungskampf der Kuruinge und Panduinge auffallend genau an die ganze Anlage der Ilias. Karna zankt mit Bhishma wie Achill mit Agamemnon und entzieht sich gleichfalls dem Kampf, weil seine Ehre gekränkt ist; auch zu ihm kommt eine Botschaft daß er seinem bedrängten Volke helfe, auch sein Gemüth ist versönlich, auch sein Erscheinen bringt eine günstige Wendung in die Lage seiner Genossen. Man kann fast einzelne Verse citiren: von Karna sagt Bhishma: Er sinnet nur auf Kampf und Krieg, auf Waffenruhm und Schlacht-

geschrei, wie Agamemnon von Achilleus: Zwietracht hast du ja immer geliebt und Streit und Befehdung. Achilleus sagt zur Pallas Athene, die besänftigend sein Haar erfaßt und zur Selbstbeherrschung mahnt:

Euer Gebot, o Göttin, geziemt uns wohl zu beachten,
Ob das Gemüth auch heftig entbrennt; so ist es ja besser.
Wer den Unsterblichen willig gehorcht, den ehren sie wieder.

So folgt auch Karna den Worten der Götter, denn

Die himmlischen Mächte lieben und ehren den wieder der sie liebend ehrt.

Wie Achilleus bei der Wahl zwischen Phthia und der Unsterblichkeit sich für diese letztere entschied und den frühen Tod mit ewiger Ehre dem thatlos langen Leben vorzog, ebenso Karna: der unvergängliche Ruhm ist ihm das wahre Leben, der Leib mag in der Schlacht fallen, wenn er jenen erringt. Er fürchtet sich nicht vor dem Tod, aber vor der Sünde, davor daß er ein Gelübde nicht halte, falsch und unwahr erfunden werde.

Der ursprüngliche Lichtheld war unverletzlich so lange er rein blieb; wir sahen wie die Sage der verschiedenen Völker dies verschieden motivirte; in seinem Tod ist wieder ein gemeinsamer Zug zu erkennen: er fällt durch Hinterlist. Siegfried wird durch den meuchlerischen Speer an der verwundbaren Stelle zwischen den Schultern getroffen, Achilleus wird durch einen heimtückischen Pfeilschuß in die Ferse getödtet; Karna gibt dem Gott Indra seinen undurchdringlichen Panzer für den Speer desselben, der sein Ziel sicher trifft, aber dann in des Gottes Hände zurückkehrt; sein neidischer Wagenlenker, der stolze Salia, fährt ihn in den Sumpf, wo das Rad seines Wagens stecken bleibt; während er den Wagen herauszuheben beschäftigt ist, kommt der feindliche König Ardshuna herangefahren; er schießt auf Karna; da ergreift auch der den Bogen, und sein Pfeil

trifft den Ardshuna in den Arm daß er besinnungslos zu Boden sinkt. Mit Wehrlosen und Betäubten fechte ich nicht, sprach Karna, bis er sich erholt will ich den Wagen frei machen. Während er damit beschäftigt war, kam Ardshuna wieder zu Kraft und Besinnung,

Und zielte von dem glänzenden Wagen auf Karna herab, der waffenlos
Gerade über den Wagen gebückt mit beiden Armen das Rad erhob.
Von hinten schoß den tödtlichen Pfeil Ardshuna nach des Krishna Rath.
In Karna's Rücken drang das Geschoß wie eine Schlange in ihr Loch,
Und vorwärts auf den Wagen sank leblos der Held, der Sonnensohn.

(Holtzmann.)

Ardshuna war Karna's Halbbruder, der Haß zwischen ihnen war durch die Draupadi entzündet, die bei der Gattenwahl jenen vorzog, obgleich Karna die Kampfspiele bestand. Die Erzählung von Siegfrieds Tod variirt in den Ueberlieferungen: er wird am Brunnen, im Bette, auf einem Ritt zur Volksversammlung erschlagen; die hinterlistige Ermordung durch nahe Verwandte steht fest, die nähere Motivirung gaben die Sänger wohl in Hindeutung auf bestimmte geschichtliche Ereignisse, die sie damit symbolisch bezeichneten. Daß in dem Völsung Siegfried ein Lichtheld den Nibelungen, den Niflheimern, dem Geschlechte des Abgrunds und der Finsterniß, entgegensteht, die beide doch nahe verwandt sind wie Tag und Nacht, ist längst bemerkt worden; Heinrich Leo hebt die Aehnlichkeit mit dem indischen Epos hervor: ein Sonnensohn kämpft mit einem Königsgeschlecht, welches seine edle Heldennatur selbst verräth und zu gemeinen Feiglingen, Gelübdebrechern und Meuchelmördern wird. Gerade daß das Edle, Lichte, Strahlende in Verwandtschaft tritt zu Gemeinerem, bringt ihm den Untergang, wie dem Siegfried die Heirath mit der Nibelungenschwester, dem

Karna die zweite Ehe der Mutter, die, nachdem sie einem Gotte vermählt war, sich einem Menschen verbindet. Sie hat den Karna ausgesetzt, später den Ardshuna geboren, sie fleht um Schonung für diesen bei Karna, er verweigert sie; die Mutter spricht:

Gerecht sind doch die waltenden Götter und Jeden trifft was ihm gebührt.
Wie ich das Kindlein ohne Erbarmen und ohne mütterlich Gefühl
Hinaus in Noth und Schrecken verstieß wie einen Fremdling von mir weg,
So stößt nun mich auch ohne Erbarmen und ohne kindliches Gefühl
Der Sohn hinaus in Schrecken und Noth wie eine Fremde von sich weg.
Ich habe meinem Sohne das Leben verbittert, daß als Fuhrmannssohn
Er nie das Glück, die Ehre erlangt die seiner Tapferkeit gebührt.
Er aber nun verbittert auch mir das Leben, daß ich sehen muß
Wie meine liebsten Söhne sich morden wie Feinde in der heißen Schlacht.
Seid ihr deshalb vom Himmel gestiegen, ihr hohen Götter, zu mir herab,
Daß ich das unglückseligste Weib von allen auf der Erde sei?

Leo sucht außerdem durch Combination verschiedener Ueberlieferungen darzuthun daß nach der ältesten Fassung die Siegfriedsage so lautet: Eines Lichtelfen Sohn wird er von der jungfräulichen Mutter geboren und ausgesetzt, von einem Schmiede erzogen, aber bald ein ritterlicher Held. Seine Mutter gebiert später ihrem Gemahl drei Söhne, die Nibelungen Gunther, Guthorm und Hagen; dem ältesten von ihnen hilft Siegfried die Brunhild gewinnen; er selbst erhält dafür die Schwester Gunthers, seine Halbschwester, zur Gemahlin. Brunhild neidet der Schwägerin den schönen Gemahl, nennt sie die Frau eines Dienstmanns, erfährt daß eigentlich Siegfried sie selber gewonnen, und darob entbrennt der Haß der Nibelungen und Siegfried wird durch Hagen ermordet. Dabei macht der deutsche Geschichtsschreiber noch die feinsinnige Bemerkung: „Der Name Ardshuna

bezeichnet einen Baum mit weißen Blüthen und rothen kleinen Früchten, gerade wie der Name Hagen auch den Weißdorn oder den Mehlbeerbaum mit weißer Frucht und rother Blüthe bezeichnet, zuweilen auch die wilde Rose, die ja auch weißliche Blüthe und rothe Frucht hat. Es muß irgend ein mythischer poetischer Zusammenhang zwischen dem Held Ardshuna und dem Baum ardshuna gewesen sein, und als man im nordischen Klima andere Gewächse an die Stelle des Baumes ardshuna in der Sage schob, verschob sich der Heldenname mit dem Baumnamen in Hagen.

Der Fall Trojas kann als die Sühne für den Mord des Achilleus gelten, den Paris nicht lang überlebte, das Nibelungenlied hat der Nibelungen Noth und Untergang als Strafe ihrer That herrlich geschildert, und mit Recht nimmt Holtzmann als älteste Form des Mahabharata diejenige an nach welcher sofort auch Ardshuna und seine Brüder dem Rächerarm erliegen. Auch bei Firdusi reihen sich an den Tod des Sijawusch die Kriegsfahrten Kai Chosru's zur Vergeltung, und wir haben gerade in diesen eine orientalische Ilias, ein Lied vom Völkerkampf wie die zweite Hälfte der Nibelungen. Der Name von Sijawusch erinnert an Siegfried, und was in dem deutschen Namen des Helden liegt, der durch den Sieg zu erringende Friede, was auch durch Thetis, die Göttin des ruhigen Meeresspiegels, der Seele des Achilleus eingeboren war, das bildet die Idee von Sijawusch Leben. Achilleus hat ja auch bei allem zermalmenden Löwenmuth ein mildes Herz im Busen; er der nach dem Schlachtgetümmel sich sehnt, gebraucht in der Anrede an Patroklos das lieblich zarte Bild:

Warum weinest du so, Patroklos, ähnlich dem Mägdlein,
Welches der Mutter mit Flehn nachläuft, in die Arm' es zu nehmen,
An dem Gewande sie faßt und der Eilenden Schritte zurückhält,
Und mit bethräneten Augen emporblickt, bis sie es aufnimmt?

Er sagt, sein Aufbrausen gegen Agamemnon und seinen Groll bereuend, zur Mutter:

Wäre doch jeglicher Hader vertilgt bei Göttern und Menschen,
Gleichwie der Zorn, der oft den Verständigsten selber in Wuth bringt,
Der noch süßer zuerst als sanfteingleitender Honig
Bald in der sterblichen Brust sich erhebt wie dampfendes Feuer.

Wie mild ist Achilleus dem flehenden Priamos gegenüber! Wie wunderbar schön trägt er auf seinem Schild die Bilder des Friedens in den Kampf, gleichsam den Preis des Sieges und sein Ziel veranschaulichend!

Diese Idee also und dabei das Jugendreine, das Lichte im Gemüthe wie bei Siegfried liegt der Gestalt des persischen Sijawusch gleichfalls zu Grunde; „laß mich rein sein wie Sijawusch“ heißt es in einem Gebet der Zendavesta; mythische Kunde von seiner Jugend ist uns nicht erhalten. Er bleibt bei Firdusi rein seiner Stiefmutter gegenüber, die in Liebe zu ihm entbrennt; der Flammenritt, den er hier als Feuerprobe besteht, kommt aber auch bei Siegfried vor, als er die Waberlohe durchreitet, in der Brunhild schlummert, er kommt auch bei Nal vor als ein Symbol der Reinigung.

Wie der herrliche Sijawusch in den Kampf zieht, bietet der feindliche König Afrasiab sofort ihm den Frieden an; er schließt ihn indem er festsetzt:

Für immer mußt du dich des Kampfs enthalten,
Denn Glück und Frieden soll auf Erden walten.

Aber sein Vater, der König von Iran, misbilligt den Vertrag; Sijawusch will nicht eidbrüchig werden, er verläßt lieber sein Reich und die Hoffnung auf den Thron; Gott soll sein Asyl und der Himmel seine Krone sein. Das erfährt Afrasiab, und wie es von Sijawusch heißt ihn sehen sei ihn lieben, so ladet er ihn zu sich ein und gibt ihm die eigne Tochter zum Weibe. Dadurch geht aber Sijawusch

mit den Turaniern, den Söhnen und Anhängern der Finsterniß, eine Verbindung ein, wie Siegfried mit den Nibelungen, dem Nebelgeschlecht des dunklen Abgrunds; und auch ihm gereicht es zum Verderben, auch gegen ihn erwacht der Neid und er wird heimtückisch ermordet durch seine neuen Verwandten. Auch ihn warnen Träume wie den Karna, wie den Siegfried, wie dem Achilleus sein früher Tod geweissagt war; auch er erliegt gerade durch seine arglose Offenheit. Und hier wird uns dann auch die sonst so räthselhafte Ehe des Achilleus mit der Polyxena klar. Nachdem der herrlichste Held vor Troja die Hellenen an jene Urgestalt der Sage erinnert und diese sich mit ihm verschmolzen hatte, ging auch er einen Verwandtschaftsbund mit dem feindlichen König ein, ward auch er durch den ihm nun verschwägerten Paris ermordet, doch nicht zur Rettung, sondern zum Verderben der Troer.

Das Wort welches Aeschylos bei Aristophanes in Bezug auf Alkibiades sagt: Man muß das Junge des Löwen nicht in der Stadt aufziehen, kommt in mehreren Warnungen hier an Afrasiab vor: Er möge sich vorsehen wenn er einen jungen Löwen in sein Haus nehme, wenn dem Thier die Klauen gewachsen seien, so stürze es sich auf seinen Pfleger. Hier liegt offenbar wieder keine Entlehnung vor, sondern ein uralterthümliches Sprüchwort zu Grunde, das die Perser und Griechen als eine anschaulich ausgesprochene Lebensregel aus der gemeinsamen Heimath in der Erinnerung behalten, das ihre Dichter aus der Volkstradition entlehnt haben. — Noch ein anderer gemeinsamer Zug knüpft sich an Sijawusch Tod. Der deutsche Volksglaube läßt aus dem Blut unschuldig gemordeter Mädchen Lilien ersprießen, aus dem Grabe von Tristan und Isolde wachsen Rebe und Rose hervor, als Ajax sich in sein Schwert gestürzt, läßt die griechische Mythe aus seinem Blut eine Blume mit dem ersten Buchstaben seines Namens hervorblühn. Gerwi fängt

Sijawusch Blut in goldner Schale auf, aber es rinnt über dieselbe herab, und wo es die Erde benetzt da sprießt eine purpurstrahlende Pflanze empor. Sie erwächst zum himmelhohen Baum, und der Dichter singt von diesem:

Auf jedem Blatt trug er des Todten Bild;
Sein Duft war gleich wie Liebe süß und mild,
Er blühte selbst im kalten Monat Di,
Und unter seinem Laubdach, welkend nie,
Sah man die Trauernden sich oft versammeln
Um ein Gebet für Sijawusch zu stammeln.

Auf so tiefem gemeinsamen Grunde ruht die Gestalt Siegfrieds; wohl durfte der weissagende Gripir in der Edda singen: So lange die Welt steht bleibt erhaben sein Name.

Leo hat in seinen Vorlesungen über des deutschen Volkes Ursprung und Werden die Identität der Schwanrittersage mit der indischen Mythe von Bhishma dargethan; andere Anklänge des Deutschen und Indischen hat Kuhn hervorgehoben; ich selber habe die Verwandtschaft der persischen und deutschen Heldensage bei der Anzeige von Schacks Uebersetzungen aus Firdusi's Königsbuche zur Sprache gebracht. Es sei mir vergönnt noch einiges Einzelne hier anzuführen. Im Zusammenwirken mannigfacher Kräfte wird auch hier eine Wissenschaft erstehen die für die Geschichte des Geistes gleich wichtig ist wie die vergleichende Anatomie oder Physiologie für die Naturkunde.

In der Odyssee wird Penelope's Hand als Preis für denjenigen Freier ausgesetzt der den Bogen des Odysseus spannen und durch die Oesen von zwölf hintereinander aufgerichteten Aexten schießen wird. Keiner der Freier vermag es, Odysseus vollbringt es und gibt sich zu erkennen. Die Kampfspiele um Draupadi im Mahabharata sind ganz ähnlicher Art; ihr Bruder Zerschtadjuma verkündigt:

Seht hier den Bogen, sehet die Pfeile, und sehet dort das hohe Ziel.
Wer diesen Bogen zu spannen vermag und mit fünf Pfeilen Schuß auf Schuß
Das Ziel erreicht, der führe die Schwester Draupadi heim als seine Braut.

Mehrere versuchen umsonst den Bogen zu spannen, bis es endlich Ardshuna vermag; dreimal trifft er das Ziel, das viertemal fehlt er, das fünftemal ist der Arm zu schwach zum Spannen. Karna schwingt den Bogen empor, spannt, zielt und trifft, aber sie erklärt daß sie den Fuhrmannsohn nicht zum Gemahl nehme.

Die Liebe des Riesenweibes zum Helden, das Menschenfleischwittern des heimkehrenden Riesen kennt die indische wie die deutsche Sage. Die persische erzählt von Rustem wie die nordische von Siegfried und die schottische von Macduff, daß er aus dem Leibe der Mutter herausgeschnitten worden. Wie Rustem bei Firdusi den Zweig der Schicksalsulme bricht, an welchem Isfendiars Leben hängt, obwohl er weiß daß er diesem selbst bald nachsterben muß, das erinnert daran wie Achilleus um den Patroklos zu rächen in der Ueberwindung Hektors sich das eigne Todesloos zieht; wie Isfendiar um der Vasallentreue willen mit dem hochverehrten Rustem kämpft, wie in der Wildheit des Streits sich die Hochherzigkeit der Streiter enthüllt, die ihrestheils gern den Frieden möchten, es gemahnt uns an Rüdigers Todesgang gegen seine Freunde aus Burgund im Nibelungenlied. Daß Isfendiar nur durch einen Pfeil getödtet werden kann, der als Zweig von einer bestimmten Ulme gepflückt worden, erinnert an Baldurs Tod durch den Pfeil von jener Mistelstaude, welche allein unbeeidigt geblieben als alle Geschöpfe schwuren ihn nicht zu verletzen. Auf den Denkstein Rustems kann man die Worte schreiben die Alkinoos zum herrlichen Dulder Odysseus sagt:

Dies ist Götterbeschluß, und bestimmt ward sterblichen Menschen
Unterzugehn, daß auch ein Gesang sei späten Geschlechtern.

In der zarten duftigen Liebesgeschichte von Sal und Rudabe, den Eltern Rustems, die von dem Reiz des persischen Frühlings umblüht wird mit der Thaufrische seines Morgens, mit der linden Kühle seiner mondhellen Nacht, erinnert die heimliche Zusammenkunft der Liebenden, ihre Bitte an die Sonne noch nicht aufzugehn, an die Tagelieder der Minnesänger, die Alba's der Troubadours, an welche wieder Shakspeare die berühmte Brautnachtscene in Romeo und Julie angeknüpft hat. Rudabe will dem Sal ihre schwarzen Haarflechten aufbinden und niederlassen, daß er dann zu ihr emporklettere auf die Zinne ihrer Wohnung, gleich jener Schönen im Thurm, von der ein deutsches Volksmährchen redet. Gewiß geschah es in der alten iranischen Sage, während sie bei Firdusi es nur anbietet. Sals Vater Sam ist Drachentödter wie die Helden unsres deutschen Volksgesangs, und auch sein Panzer schmilzt von dem Gluthhauch des feuerathmenden Lindwurms. Der Schah Minudscher prüft den jungen Sal mit Räthselfragen; Schack sagt daß dieselben in der freien Nachbildung des Engländers Champion unserm Schiller bekannt und das Vorbild der Räthsel in der Turandot geworden. Die Sage von der Turandot selber wird von dem persischen Dichter Nisami in seinem Chamsze erzählt; da sind es symbolische Handlungen deren Sinn der Prinz erräth. Die Räthsel Firdusi's sind den Schiller'schen allerdings verwandt; aber das Erscheinen von Räthselfragen in der persischen Heldensage ist mir ein Beweis für die Freude unserer gemeinsamen Ahnen an poetischen Räthselspielen, die bei den Griechen vorkommen, an denen die Götter der Edda sich ergötzen und ihren Scharfsinn üben, die in deutschen und englischen Volksliedern aus den ältesten Zeiten bis in die Gegenwart herüberklingen.

Tasso hat den Schiffskatalog und die Teichoskopie aus der Ilias nachahmend entlehnt; Kai Kosru's Heerschau und die spätere Charakteristik seiner Haupthelden im Schahname beruht wie der Hinblick auf Herwig und seine Genossen von den Zinnen der normannischen Königsburg in der Kudrun auf der verwandten Heroensitte, auf der Geniusgenossenschaft der voneinander unabhängigen Dichter.

Wir kennen alle die deutsche Sage von wunderbaren Entrückungen großer Helden durch die Götter. So ward Dietrich von Bern durch ein Roß hinweggeführt und leitete mit Wotan die wilde Jagd, so ward Karl der Große in in den Untersberg und Friedrich Rothbart in den Kyffhäuser versetzt. Dasselbe finden wir bei den Griechen, wo Oedipus im Hain von Kolonos durch Götterwort hinweggeführt wird. Bei Firdusi erkennt Kai Kosru die Gefahr des Glücks für den Menschen, daß es ihn so leicht stolz, übermüthig und selbstsüchtig macht, und ihr will er entgehen indem er sich zu stillem Beten zurückzieht und sich an Gott, den Hort der reinen Geister, den Weltbeseeler wendet, diesem die Ehre gibt für all das was ihm hienieden gelungen, diesem seine Seele befiehlt, daß er sie frei von Schuld zum Aufenthalt der Guten entrücken möge. Die Großen seines Reichs machen ihm Vorstellungen, aber er heißt sie bedenken wie Dschemschid gefallen als er auf dem Gipfel des Glücks sich Gott gleichgeachtet, wie Kawus gefallen als er sich vermessen in den Himmel zu fliegen, und wie ihm ein Engel die Aufnahme in Gottes Schoos verkündigt habe. Er nimmt Abschied von Familie und Volk, und den Freunden die ihn ins Gebirge begleiten sagt er am Abend daß er vor Sonnenaufgang werde von ihnen hinweggenommen werden. Als der Tag anbricht, finden sie nirgends ein Zeichen von ihm; da sie aber gegen seinen Rath dort verweilen und entschlummern, so werden sie von einem dichten Schneefall begraben.

Herakles trägt in Griechenland noch die Keule, wie

die Helden der indischen und persischen Lieder; in der Ilias und dem deutschen Epos ist sie verschwunden und das Schwert an ihre Stelle getreten; eigen ist den Persern der Fangestrick, eine Schlinge die sie dem Feind um den Kopf werfen, gemeinsam sind Bogen und Lanze. Beim Kampf will es überall die Heldensitte daß Mann gegen Mann seinen Gang mache und nicht Mehrere Einen anfallen. „Der Mann zeigt sich beim Strauße wie beim Schmaus!" sagt Rustem einmal zu Baman, und wir finden dieselbe Lust am Weingelag bei den Persern wie bei den Germanen. Aber auch die Sitte des Minnetrinkens finden wir bei jenen wieder, wenn Baman den ersten Becher auf das Gedächtniß derer die er liebt leeren soll. Wie Homer Reigentanz und Gesang die Zierden des Mahles heißt, so sind es Sänger die bei Firdusi das Festgelag verschönern, die auch in Deutschland und Indien nirgends fehlen dürfen wo ein feierlicher Tag anbricht. Wie ein Achilleus, ein Volker, ein Horant, die Helden in der Ilias, den Nibelungen, der Kudrun selber des Gesanges und Saitenspieles pflegen, so zieht auch der iranische Isfendiar auf seine sieben Abenteuer nicht blos mit dem Schwert, sondern auch mit der Laute und dem Becher aus, und weiß im Frühlingsgrün ein liebliches Lied anzustimmen.

Zwei Stellen aus Tacitus' Schilderung germanischer Sitte reihe ich hier an welche im Orient ihre Belege finden, zugleich aber beweisen wie der indische oder persische Volksgesang in der Wirklichkeit und der Lebenserfahrung wurzelt. Der Römer sagt daß nicht aus Sinnenlust, sondern um der Familienverbindung willen vornehme Germanen manchmal mehrere Frauen heiratheten, während sonst die Monogamie Volkssitte ist, wie sie auch in den indischen und persischen Religionsbüchern und bei den Griechen gefodert wird. Bei Firdusi hat Sijawusch sich mit der Tochter Pirans vermählt; aber dieser selber räth ihm noch eine

Tochter des Königs zu jener zur Ehe zu nehmen um des ehrenvollen Ansehens willen. Sodann berichtet Tacitus daß die Germanen dem Spiele so ergeben seien, daß ihnen das Leben selber wie ein Würfelspiel erscheine und sie es kecklich einsetzten, und wenn so die persönliche Freiheit verloren sei, gehen sie treu dem Worte in die Knechtschaft; bedeutet doch das Wort Pflicht ursprünglich den Einsatz den Jemand im Spiele macht und den er sich verbindet hinzugeben, wenn er verliert; einem beipflichten heißt mit ihm einsetzen. Unser deutsches Epos hat davon nichts, auch das griechische nicht; allein auf Vasengemälden sehen wir sehr häufig die Homerischen Helden in eifrigem Würfelspiel begriffen, und die beiden indischen Epen, das Lied von der großen Völkerschlacht der Kuruinge und Panduinge und das Lied von Nal und Damajanti haben beide das Würfelspiel als Grundmotiv der Handlung; Nal verliert und gewinnt sein Reich im Spiel, und Judhishtira verliert seine Habe, seine Brüder, sich selber und sein Weib an Durjodhana. Sein Weib bleibt frei, weil er, der Sklave, nicht mehr setzen konnte, und sie erbittet die Freiheit für ihren Gemahl und die Schwäger, mit denen sie zugleich vermählt ist. Aber sie müssen auf dreizehn Jahre in die Waldeinsamkeit wandern.

Die Sitte der Witwenverbrennung, die erst die Engländer in Indien abzustellen suchten, beruht darauf daß ein Zug heroischer Liebe aus dem Alterthum, den auch Griechenland kennt, und den das Selbstopfer der Brunhilde auf Siegfrieds Scheiterhaufen auch für den germanischen Norden bezeugt, daß dieser Zug, sage ich, eine Art von gesetzlicher Verbindlichkeit gewann. Im Gott und der Bajadere von Goethe ist er dann wieder in die deutsche Poesie eingeführt und mit sittlicher Bedeutung dargestellt worden.

Ein glücklich geretteter Rest unserer altdeutschen Volkspoesie noch in der alliterirenden Form ist das Bruchstück des

Hildebrandliedes, wie Vater und Sohn zusammentreffen und miteinander kämpfen ohne sich zu erkennen, wenigstens glaubt Hadubrand nicht daß der Gegner sein Vater sei; wir wissen nicht wie in alter Zeit des Kampfes Ausgang war, jüngere Bearbeitungen lassen den Vater siegen und mit dem Sohn glücklich heimkehren. Bei Firdusi ist eine der trefflichsten Stellen die Dichtung von Rustem und Sohrab. Dieser macht sich auf um den Vater zu suchen und vereint mit diesem gewaltigsten der Helden zu kämpfen und zu siegen; aber sie treffen feindselig aufeinander, die Enthüllung der Wahrheit, die jeden Augenblick nahe scheint, wird stets vereitelt, bis Sohrab den Todesstreich von Vatershand empfangen hat. Hier ist mir die gemeinsame Grundlage zuerst zu sicherer Ueberzeugung gekommen, sie ist unverkennbar.

Doch anziehender noch als die vergleichende Betrachtung solcher Einzelheiten ist die Erwägung wie an jene identische, aber dann mit neuern historischen Erlebnissen verschmelzende und dadurch umgebildete Heldengestalt des Karna-Achilleus-Siegfried-Sijawusch sich nicht blos das Epos von Völkerkampf und Völkeruntergang bei allen vier Nationen angefügt hat, Mahabharata, Ilias, der Nibelungen Noth und Kai Kosru's Kriegsfahrten, und somit eine tiefe sittlich-religiöse Idee und zugleich eine große weltgeschichtliche Begebenheit die Grundlage des Epos wurde, sondern wie auch noch neben diesem ein Heldenlied von der Treue als ein mehr heiteres Gegenbild gesungen worden, Nal und Damajanti, die Odyssee, die Kudrun.

Das Lied von Heldentod und Völkeruntergang entfaltet sich mit tragischer Gewalt und kriegerischem Glanz zugleich, es ist die Verherrlichung menschlicher Kraft und Schönheit wie der göttlichen Gerechtigkeit. Am klarsten und wohllautendsten hat es Homer gestaltet. Die Griechen erfaßten die lichte Mitte des gegenwärtigen Lebens, diese spie-

gelten und begründeten sie durch ihre olympischen Götter; sie fragten weniger nach dem Grunde des Seins und nach den letzten Dingen, und wußten wohl weniger davon zu sagen; sie überlassen es uns aus der Wirklichkeit ihre vorhergehende Ursache zu erschließen und die Zukunft zu ahnen. Dieser griechischen Weltanschauung entspricht die Ilias. Sie erzählt nicht die Gründe des Völkerkriegs, nur gelegentlich erfahren wir daß eine ganze Nation die Ehrensache eines gekränkten Gatten zur ihrigen gemacht, dieses gemeinsamen sittlichen Motivs geschieht kaum Erwähnung, die Helden gehen in die Schlacht wie in ein Kampfspiel zur Erprobung ihrer Stärke und Tapferkeit, und der Tod des Achilleus wie der Untergang Trojas bleiben beide im Hintergrunde, es wird uns nur gewiß gemacht daß sie erfolgen werden, und ein Hauch der Wehmuth zieht sich mit dieser Ahnung durch die jugendheitre Waffenlust der siegfreudigen Helden. Es wird eigentlich nur eine Episode aus dem Krieg wie aus dem Leben des Achilleus gegeben, aber dies ist so meisterhaft angelegt, daß wir das Ganze daraus erkennen. Achilleus meidet den Kampf und damit haben die andern Helden freie Gelegenheit sich zu zeigen, aber sie werden geschlagen und nur er vermag zu retten, das ist zugleich seine Verherrlichung. Die Ehre welche einer gottgeliebten, gottbegnadeten edeln Natur gebührt, wird ebenso hervorgehoben, als diese Natur in ihrer überwallenden Leidenschaftlichkeit gezeigt und durch das Feuer des Schmerzes sittlich geläutert wird. Diese ethische Idee der Ilias muß man erkennen wenn man die Dichtung nicht verkennen will, und dabei muß man festhalten wie sie ein prophetisches Bild des ganzen griechischen Volkes und seiner Geschichte ist. Dies Volk ist die Jugendblüthe der vorchristlichen Welt wie Achilleus die Jugendblüthe des Volks; wie Achilleus erwählt das Volk ein kurzes freibewegtes heldenhaftes Leben im Kampf der Geschichte statt eines langen irdisch genußreichen Da-

seins, erlangt aber dafür die Ehre ewigen Ruhmes und verklärender Poesie. Die griechischen Stämme bleiben für sich mächtig und selbständig nebeneinander, ohne geschlossene Einheit, wie die Helden der Ilias; nur gleicher Geist und gleiche Sitte, nur gemeinsame große Thaten bringen sie zu einiger Verbindung. So später namentlich in den Perserkriegen. Und Herodot erfaßt die Kämpfe seiner Zeit bereits als eine Fortsetzung derer die Homer besungen, als ein Glied in der Kette des großen Kriegs zwischen Europa und Asien, der mit dem Sieg Griechenlands in der spätern Geschichte wie in der Sage enden sollte. Das Verderben kommt über die Achäer vor Troja als ihre Helden unter sich uneinig werden, es kommt über Hellas als Athen und Sparta einander befehden. Endlich aber begreift Alexander sich selber als den wiedergebornen Achilleus, er führt die Ilias auf seinem Eroberungszuge mit sich herum und vollendet den Sieg Europas über Asien, den als das Ziel der Geschichte die dichterische Sage geweissagt hatte. Durch klare Gestaltung und selbständige Entfaltung alles Einzelnen wie durch einfache Zusammenordnung aller Glieder zu einem harmonischen Ganzen, durch die behagliche Breite und anmuthige Fülle der Darstellung verdient die Ilias in formaler Beziehung um so mehr den Kranz, als das hellenische Epos das Glück hatte sich in ursprünglicher Reinheit zu erhalten und für die spätere Kunst selber den Ton anzugeben, statt die Umbildungen der folgenden Cultur in sich aufnehmen zu müssen.

Auch das Mahabharata ist ein Bild des ganzen indischen Wesens und seiner Geschichte, aber nicht als dessen Keim und einfaches Ideal, wie die Ilias, sondern so daß der alte Kern von den Phantastereien der Folgezeit umwuchert wird, daß auf das Heldenthum das Büßerleben, auf die kriegerische Sitte die priesterliche sich pfropft, an den alten Glauben die spätere Religion, an die dichterische Frische

der Urzeit die spätere Reflexion der Bramanen sich anknüpft. So ist es eine Encyklopädie des ganzen Inderthums geworden, hat aber seinen Werth und Eindruck als Kunstwerk eingebüßt. Wo es die alten echten Bestandtheile herauszuschälen gelingt, da ist die Sitte ritterlich heroisch, der Geist streitbar, die Darstellung rasch und wuchtvoll, indeß ohne den Glanz und die sinnliche Schönheit der Griechen oder die Gemüthstiefe und die intensive Gewalt der Deutschen zu erreichen.

Auch das persische Epos gibt ein Weltgemälde; das Lied welches uns beschäftigt, ist nur eine Episode davon; die Kunst des Dichters, der zweitausend Jahre nach der Entstehung der Volksgesänge lebte, hat die Ueberlieferung derselben trefflich verwandt, ihrem Geiste den seinen angeschlossen und dem Werk die eigne, mit demselben übereinstimmende Seele eingehaucht. Die Darstellung ist wortreich wie die Homerische, dieser gegenüber mitunter wohl phantastisch zu nennen, angesichts des Orients aber als maßvoll zu bezeichnen; dem deutschen Epos steht sie näher durch den Nachdruck welchen sie auf das Sittliche legt, ohne indeß die Gedrungenheit und Energie der Nibelungen zu erreichen. Firdusi ist extensiver, er braucht viele Jahre, viele Schlachten, wo den Griechen, den Deutschen einige Tage genügen, aber an Tiefe des Gedankens wie am Glanz einzelner wunderbar herrlicher Scenen — man denke nur an Rustem und Sohrab, an Rustem und Isfendiar — ist er beiden ebenbürtig und steht in der Mitte zwischen ihnen.

Das deutsche Epos ist in seiner ersten Hälfte ohne Einheit des Tons und Klarheit der Darstellung, sodaß wir zum Verständniß mancherlei, was dem ordnenden Dichter vielleicht fremd war und was seine Volkslieder als bekannt voraussetzten, erst von anderwärts heranziehen müssen; auch hier ist der alte echte Kern von müßigem Beiwerk umhüllt, aber glücklich wieder herausgeschält worden; auch hier hat

die christliche Religion und die veränderte Sitte der Ritterzeit das heidnische Heroenthum umgebildet. Doch auch so ist des großartigen wie lieblichen Schönen genug vorhanden, und die zweite Hälfte ist das Erhabenste aller epischen Dichtung; die dämonische Gewalt der Leidenschaft, die Tugend der Treue in einseitiger Uebung zum Verbrechen geworden und durch den Tod die Schuld sühnend, im Untergang die Verklärung der todüberwindenden Heldenkraft, neben dem Furchtbaren das Innige und Rührende, und dabei eine intensive Macht der Sprache, eine schlagende Kürze der Schilderung, wie wir dies Alles nur bei tragischen Dichtern ersten Ranges, bei Aeschylos oder Shakspeare zu sehen und zu hören gewohnt sind. Die Innerlichkeit der Gesinnung, die Gemüthstiefe des Charakters, der sittliche Geist im Einzelnen wie im Ganzen, was das deutsche Wesen kennzeichnet, ist auch ein eigenthümlicher Vorzug seines epischen Gesanges.

Ein Zug von Frauenachtung bei den alten Indiern ergibt sich auch aus dem Mahabharata: als Duchsasana die Draupadi an ihren schwarzen wogenden Haaren erfaßt und in den großen Saal schleift und ruft: Hier bring' ich die Magd die nicht gehorchen will, — da schallt nicht blos der Ihrigen Wehklage, sondern auch einige von Duchsasana's Verwandten ahnen dafür den Untergang des ganzen Hauses: „Denn fern ist nicht der Kuruinge Untergang, seit frevelhaft ein Kuruing ein Weib an ihren Haaren schleift." Auch die Stellung Hektors zu Andromache ist voll Innigkeit, und im Nibelungenlied ist Liebe, Eifersucht, Rache um der Frauentreue willen ein Hauptmotiv des Ganzen und der verbindende Faden. Indeß in einem zweiten Epos wird die eheliche Liebe und Treue zur Seele des Gedichts, und dies selbst dadurch milder, friedlicher, aufs häusliche Leben gerichteter, und die in Leid geprüfte Gesinnung wird am Ende mit dem Siege gekrönt, sodaß ein heitrer Ausgang

das Ganze schließt. Wir reden von Nal und Damajanti, der Odyssee, der Kudrun.

Das Pflanzliche, Frauenhafte, was die spätere indische Poesie auszeichnet, ein inniges Mitgefühl für die Natur und eine kindlich fromme Gottesverehrung zeigt sich so rein und edel, so kräftig und zart zugleich in Nal und Damajanti, daß die Dichtung wohl als die Perle der Kunst dieses Volks betrachtet und ihr an Ethos und Pathos, wie schon A. W. Schlegel urtheilt, kein anderes Werk vorangestellt werden kann. Dies herrliche Epos ist in Mahabharata so eingeschoben, daß es den durch das Würfelspiel unglücklich Gewordenen, in die Waldeinsamkeit Verbannten zum Troste erzählt wird, da auch hier auf den Verlust im Würfelspiel der Wiedergewinn erfolgt sei. Keine spätere Umbildung hat das Wesentliche des Gedichts berührt, die Götter sind Indra, Varuna, Agni, Jama, die Götter der Vedareligion, und nur hie und da, wenn z. B. Vögel mit dem Gewand, das Nal nach ihnen wirft, davonfliegen und ihm höhnisch zusingen sie seien in jene Würfel verwandelt gewesen, durch die er verloren — scheint ein phantastischer Zug später angefügt worden zu sein, während Nals Verzauberung in Knechtsgestalt und die Wiederherstellung seiner königlichen Schönheit einen moralischen Sinn hat, und nebenbei an den verwandelten Odysseus in Bettlerlumpen und seine Verklärung durch den Stab Athene's erinnert. Daß Nal eine Zeit lang von einem Dämon besessen ist, stellt die überwältige Leidenschaftlichkeit des von der Sünde verwirrten Gemüths anschaulich dar. Daß Nal und Rituparna gegenseitig die Wagen- und die Zahlenkunde aufeinander übertragen, wie Glaukos und Diomedes ihre Rüstungen tauschen, ist wieder miraculöser, eine Hindeutung auf den indischen traumhaften Naturpantheismus, wo Alles aus Allem werden kann. Die Götter verkehren freundlich mit den Menschen, wie in der Odyssee; die Sitte ist naiv, die

Cultur die einfachschöne des Heroenthums ohne Rohheit, ohne Trübung durch spätere Reflexion und Maßlosigkeit der Vorstellungen.

Damajanti, das treue Weib, die Hohepriesterin der Liebe, ist Mittelpunkt des Gedichtes; die Liebe wird nicht lyrisch dargestellt als Sehnen und Sinnen der erbangenden beseeligten Herzen, sondern episch als der Zustand einer glücklichen Ehe. Damajanti verschmäht aus Treue für ihren Geliebten die Werbungen der Götter, erringt aber durch frommes Gebet deren Segen; sie folgt dann dem Gatten auch ins Elend, und als er sie verläßt damit sie besser lebe, ist die Trennung von ihm ihr größter Schmerz; sie hat nicht Ruhe bis sie ihn wiedergefunden. Sie ist kindlich sanft, aber wo die Nothwendigkeit gebietet voll energischen Hochsinns, und wie der Jäger, der ihre Keuschheit antasten will, durch ihr bloßes Wort todt zu Boden gestreckt wird, zeigt die wunderbar göttliche Macht der weiblichen Natur, die auch die Germanen verehrten. Nal ist ein edler Held, der den ersten Conflict fleckenlos besteht: er selbst will um Damajanti werben, da gebieten ihm die Götter ihr Liebesbote an sie zu sein, er richtet den Auftrag aus, aber Damajanti wählt dennoch ihn. Daß dann der böse Kali in ihn fährt und ihn zur Spielsucht treibt, als er einmal in urinnassen Boden getreten ohne sich zu waschen, halte ich wieder für eine spätere Motivirung aus der Zeit des ceremoniösen Bramanenthums, der das Ursprüngliche nicht mehr genügte, daß nämlich im ungetrübten müßigen Glücke die Lust am Spiel bei ihm zur Leidenschaft wird, und er also der Gefahr des Glückes erliegt, welche die Griechen so gut erkannten, daß sich daran, wie hier in Indien, die Meinung von einem Neide der Götter heften konnte.

Der männliche Geist des Griechenthums gibt sich sogleich dadurch kund daß statt Penelope's der herrliche Dulder Odysseus Mittelpunkt und Hauptgestalt des Ganzen ist;

aber die Liebe zur Gattin seiner Jugend ist der Stern der ihn leitet, der Magnet der ihn nach seiner wahren Heimath zieht; sie, die sinnige, ist ganz das Ebenbild des erfindungsreichen Gatten; mit dem Gewebe, das sie des Nachts wieder auftröselt, täuscht sie die Freier; nur nach dem Gemahl verlangt sie, und klagt jammernd der Nachtigall gleich die Nächte hindurch um ihn, der sie dann in seine Arme schließt wie der aus dem Schiffbruch Gerettete das ersehnte Land. Wie aber Nalos durch sein gottesfürchtiges reines und glückliches Jugendleben, dann dadurch daß er der Sünde verfällt, endlich in der Umdüsterung und Läuterung seines Gemüths, im Schmerz der Reue und in der Flamme der Reinigung und im wiedergewonnenen Heil durch die Gnade der Götter das allgemeine Menschenschicksal — einem Parcival ähnlich — in seinem Bilde spiegelt, so hat auch die Geschichte des Odysseus den tiefen Sinn des ganzen Menschenlebens ausgesprochen, das oft mit einer Reise verglichen, nie aber so anmuthig als solche dargestellt worden ist. Der irrende Mensch sucht seine wahre Heimath, und wenn er sie gefunden hat, erwacht er wie aus einem Traum, und sein früheres Suchen, seine Irrfahrten erscheinen ihm wie ein traumhaftes Mährchen, an dem er sich dann selber ergötzen mag. Und wo die Odyssee Wunderbares erzählt, da liegt überall eine sittliche Deutung nahe. Wer könnte in der Kirke die Sinnlichkeit verkennen, die den Menschen seiner Gotteswürde vergessen macht und ihn zum Thiere verwandelt, wer in der Skylla und Charybdis die Gefahr des Extrems, Uebermaß und Mangel des Aristoteles, zwischen denen es gilt die richtige Mitte einzuhalten? Die Lotophagen sind das äußere Wohlleben, das den Menschen von großen Thaten abhält und sein Ziel vergessen läßt, Polyphem die rohe Naturgewalt, welche durch List des Geistes überwunden wird. Geben die Götter günstigen Fahrwind, so tritt die Begierde des Menschen ihrer Huld in den Weg, die Leidenschaften

werden entfesselt und schleudern nun das Lebensschifflein hin und her und verschlagen es gleich den Winden des Aeolos, welche die gewinnsüchtigen Genossen des Odysseus aus dem bindenden Schlauch entlassen. Der Sirenengesang ist die Stimme der äußern Ehre, der Klang des Ruhms, um dessenwillen wohl ein großer Mann vom rechten Weg abirren kann; die gewöhnlichen Leute haben wachsverklebte Ohren, für sie ist jener „lockende Silberton" nicht vorhanden, Odysseus vernimmt ihn, aber er ist festgebunden am Maste der Idee, die ihn leitet. Daß das Leben einsetzen muß wer es gewinnen will, daß es dem Tode ins Auge zu schauen gilt, zeigt Odysseus Hinabfahrt in die Unterwelt: die Weisheit der Verstorbnen redet lenkende Seherworte für die Lebenden. Aber auch um der Noth irdischer Bedürftigkeit willen darf das Göttliche nicht hintangesetzt werden: die Genossen des Odysseus geben dem quälenden Hunger nach und verzehren die Rinder des Sonnengottes gegen sein Gebot, da fangen die Häute der Thiere gegen sie zu brüllen an, der Blitz des Zeus erschlägt sie, und nur Odysseus, der sich enthalten konnte und das Göttliche höher achtet als das Irdische, erreicht sein Vaterland.

Im deutschen Heldenlied von der Treue steht das Weib im Mittelpunkt, schön und innig, voll Seelenadel, der die harte Dienstbarkeit der Dulderin verklärt, und zugleich männlich stark, frei von Sentimentalität bei aller Milde der Seele, heldenhafter als die zarte Damajanti im Unterschied der Kraft nordischer Natur und der weicheren Reize des Südens. Alte Sagen von Liebessehnsucht und Liebeswerbung durch Goldgeschenke und die Macht des Schwertes und Gesanges, von Entführung der Geliebten und Kampf um die Entführte wurden mannigfach umgebildet, sodaß die eine ursprüngliche Geschichte sich dem deutschen Dichter in zwei auflöste, und das Geschick der Eltern in dem der Kinder sich in höherm Maß wiederholte, was

Schuld der Eltern war dadurch Vergeltung und Sühne fand, und im Abschluß des Ganzen eine dreifache Ehe und dadurch der Bund der seither streitenden Gestalten und ein glücklicher Völkerfriede erreicht ward. Die Doppelhandlung verknüpft die Gerechtigkeit des Schicksals, das echt episch durch die Thaten und den Willen der Menschen sich erfüllt; echt episch ist jene Liebessage, ursprünglich heimisch in der Götterwelt, verschmolzen mit den großen Ereignissen der Geschichte, mit den Seezügen und Seekriegen der Deutschen und Normannen in der Heroenzeit der Völkerwanderung. Das Werk ist künstlerisch vollendeter und einheitlich klarer und gerundeter als die Nibelungen, ohne die erhabne Gewalt und tiefe Poesie ihrer zweiten Hälfte zu erreichen; es steht wie der Mond zur Sonne. Es ist ein meerdurchrauschtes Lied gleich der Odyssee. Plönnies hat nach dem Vorgang von Müllenhoffs Kritik das unnöthige und unbedeutende oder störende Beiwerk späterer Ueberarbeitung ausgeschieden und das Ganze zu erfreulichem Genusse hergestellt, wie Lachmann mit den Nibelungen gethan. Er sagt treffend: Das Volk und die Sage tragen den Dichter und seine Kunst, er kann darum nicht originell sein und ist groß. Die Anlage der kunstvollen Composition, die doch nur vom Leid zur Freude führt, ist so grundeinfach als das Wesen der Liebe, das den Seelen Leid und Freud', unserem Gedicht aber die Seele gab. Eine deutsche Liebesgeschichte im erquicklichsten Sinne des Wortes läßt uns die Kudrun durchleben.

Im Ganzen alle epische Volkspoesie erwägend können wir sagen: Die deutsche siegt durch die Größe des Gehalts, die griechische durch die reine Anmuth der Form. Dem deutschen Epos eignet die innere Schönheit, die der Gesinnung, es fodert den Herzensantheil des Hörers an dem Stoff, wie ursprünglich es gemeinsam gesungen wurde, während bei den Griechen von Anfang an besonders

begabte Sänger durch die Kunst der Erzählung anziehen, und ihr Epos im Glanz der sinnlichen Schönheit als eine volle Blüthe des in Thaten und Zuständen entfalteten Lebens strahlt. Jenes ist durch intensive Gemüthskraft, dieses durch weltoffne Heiterkeit des Sinnes ausgezeichnet; jenes ist wortkarg, aber in seiner gedrungenen Kürze gewaltig, dieses wortreich, aber in seinem Redestrome wahr und melodisch; die Gestalten des erstern sind aus Erz gegossen, mitunter grau wie Eisen und schneidig wie das Schwert, aber mit der geheimnißvollen Zugkraft des Magnets begabt; die des andern sind lichthelle Marmorgebilde, auf deren Stirn die ewige Götterjugend lächelnd thront. Halten wir das Heimische hoch, aber das Auge offen für das Fremde; wir Germanen sind als die jüngsten der vier Nationen, damit als ihre Erben in die Weltgeschichte eingetreten, darum feiert ihr Gesang auch in unserer Sprache seine Auferstehung.

Denkrede auf Goethe
bei der Feier seines hundertsten Geburtstags in Gießen.

Selig welchen die Götter, die gnädigen, bei der Geburt schon
Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset
Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt!

Aber Heil auch dem Land, in welchem solch ein Genius geboren ward, der von des Volkes Art und Wesen in strahlenden Bildern ein schlackenlos unvergänglich Denkmal aufstellt, dessen Gesang den Herzen Aller eine Stimme leiht, dessen Wort zur Fahne wird, um welche die Geister sich schaaren, durch welche sie sich eins fühlen!

Solch Heil ist uns Deutschen heute vor hundert Jahren erschienen, als Goethe geboren ward, der größte und deutscheste unserer Dichter. Wie Homer die weltoffene Entfaltung eines jugendlichen Heroenlebens voll ungebrochener Gediegenheit, einig mit sich selbst und den Göttern, episch darstellt, wie Shakspeare den Streit in der Menschenbrust und des Menschen in der Welt, die Gegensätze des Daseins in aller Härte und in allem Glanz, und in ihrer Auflösung den Triumph des Geistes dramatisch enthüllt, so hat Goethe die Geheimnisse des Herzens und die Tiefen der Seele in ihrer Innerlichkeit, in ihren Wehen und Wonnen lyrisch mit vollendeter Meisterschaft offenbart, als er dem bildlosen Ge-

fühl und der gewaltigen Leidenschaft des Nordens die formenbestimmte Klarheit des Südens und das schöne Maß des Alterthums verschmolz, als er in dem Reiche des Gedankens und des Gemüths das Erbtheil des Deutschen ergriff und in dessen Harmonisirung seine eigenthümliche That erkannte. Nicht blos daß er als ein wiedergeborener Volkssänger unter uns trat, dem alle Zauber der Melodie zu Gebot standen, daß seine Lieder zart, schlank und leicht wie blumenumgaukelnde Schmetterlinge dahinschweben und doch eines Menschengeschick bezwingenden Gehaltes voll sind, auch im Epos, auch im Drama wiegt bei ihm das lyrische Element vor, denn immer sind seine Arbeiten die aufbewahrten Freuden und Schmerzen des eigenen Lebens, denn überall ist Goethe Seelenmaler; er schildert die Natur im Spiegel des Gemüths, die Zustände des Herzens interessiren ihn mehr als die Begebenheiten der Welt, der Kampf des Helden ist bei ihm nicht nach außen gerichtet, sondern im eigenen Innern werden die Schlachten geschlagen, wird der Sieg erfochten und der Friede gewonnen.

Die Morgenröthe eines neuen poetischen Tags war durch Klopstocks Begeisterung und Lessings verständige Manneskraft angebrochen und umleuchtete Goethe's Wiege; der Sturm und Drang nach Natur und Originalität war der Kampfruf seiner Jugendtage, und einstimmend in ihn führte er mit studentischer Waffenlust die Heldengestalt seines Götz hervor, zum Zeichen, daß er einer Zeit der Thaten auch ein Sänger der Thaten gewesen wäre. Damals aber lag auf unserm Volk der dunkle Schmerz einer Unbefriedigung in der Gegenwart, jene dumpfe Schwüle, die das reinigende Wetter der Revolution bedurfte. Eigenes Liebesleid zeigte dem Dichter den Gegensatz der poetischen Empfindungsfülle einer naturschwärmerischen Sentimentalität gegen die Prosa, gegen die conventionellen Schranken des Daseins, und als Ausdruck dieser Stimmung schrieb er den Werther. Denn

das war die Eigenheit seines Genius das Wirkliche, das Selbsterlebte künstlerisch zu gestalten; den Schleier der Dichtung hatte er aus der Hand der Wahrheit empfangen, früh hatte ihn die Muse dazu geweiht daß er alles was ihn erfreute oder quälte, zu einem Gedichte machte, dadurch von sich ablöste und auf den Altar der Grazien niederlegte, die das keusche reine Siegel auf die Lippen ihm gedrückt. Während seine Zeitgenossen sich noch in Werthers Leiden todesdüster hineinträumten, jauchzte seine befreite Seele lebensheiter im Egmont von der eigenen Jugendlust im Vollgenuß des Ruhmes und der Liebe, der neuen Liebe, die ihn zu neuem Dichten antrieb und einen Geist der Reinheit über ihn ausgoß, sodaß sein Inneres lauter wurde wie gesponnen Gold. So konnte er im ersten Mannesalter es wagen dem Ruf nach Weimar zu folgen und dort, wie früher in Frankfurt, auch des Daseins Genialität in einem übermüthigen Wildfangshumor zu finden, dort ein Getümmel von Festen, Jagden und Aufzügen poetisch zu würzen. Sein Kopf war wie ein prasselndes Feuerwerk, alle streitenden Kräfte waren in ihm rege; auf Spaziergängen ward ihm ein Stück Reich nach dem andern übertragen; er wollte sehen wie weit und hoch er die Pyramide seines Daseins ausbauen könne, einmal eingeschifft auf der Woge der Zeit es versuchen, ob er entdecken und gewinnen, oder ob er scheitern, ob er sich mit aller Ladung in die Luft sprengen werde. Denn das seltene, selten ausgesprochene und noch weniger ausgesungene Glück durch die Anschauung eines harmonischen Gemüths und dessen liebevolle Aufnahme in das eigene Herz selber Ruhe in der Bewegung, Frieden im Kampf und eine sittliche Läuterung zu finden, es ward ihm gleich anfangs hier zu Theil, und während er den Widerspruch des Weltmanns und des Dichters selber erlebte und in seinem Tasso auszusprechen sich anschickte, begann er zugleich in der Iphigenia ein Denkmal jener innern Erfahrung

einer heiligenden Liebe aufzustellen. Denn das ist ja der Grundton dieses wundervollen Gedichts: die stillerlösende harmonisirende Macht eines weiblichen Gemüths, das durch die Reinheit der Seele und durch die Klarheit eines nie überwogenden Selbstbewußtseins allen Irrsinn heilt und alle Schuld versöhnt.

Doch wie ein Zug nach dem Süden das deutsche Gemüth von jeher bewegt hat, wie dem deutschen Geist ein Höchstes nur gelingt, wenn er das Alterthum in sich wiedergebiert, das sollte Goethe nun an sich selbst inne werden. In den zehn Jahren des weimarer Lebens war ihm die Sehnsucht nach Italien ein wahrer Schmerz geworden; hätte er ihr nicht genügt, er wäre zu Grunde gegangen; seine Abreise war eine Flucht, und als ein helleres Licht Farben und Formen um ihn hervorrief im fröhlichen Süden, brach sein Gefühl in den Ausruf aus: nun könne man doch wieder einmal an einen Gott glauben! Der Gedanke der Solidität, des strengen ernsten Arbeitens für einen großen Zweck, für die Ewigkeit, ging ihm auf in der ewigen Stadt, er feierte in Rom einen neuen Geburtstag, sein Geist ward zur Tüchtigkeit gestempelt, zu einem Ernst ohne Trockenheit, zu einem gesetzten Wesen mit Freude.

Wie in sittlicher so entwickelte sich ihm in ästhetischer Beziehung das Wesen des Maßes, die Idee der Form ward ihm vollends klar in der Anschauung der antiken Bildwerke, und der hohe Styl der griechischen Meister ward auch der seine. Denn der Bildhauer scheidet mehr als jeder andere Künstler den fremden Stoff, das unnöthige Beiwerk aus, er wirkt nur durch die Form, durch die Gestalt allein, und solch eine klare Geschlossenheit, solch eine gediegene Durchsichtigkeit fand jetzt Goethe für die Fülle und Tiefe seiner Gefühle; einem Plastiker gleich umgibt er die Gestalten seiner Gedichte wie mit körperlichen Linien, sodaß wir uns unter ihnen wie in einem Bildersaale bewegen. Und wenn

über den Inhalt seiner Werke nichts Bezeichnenderes bemerkt werden kann als jener Ausspruch, welcher seine Selbstbiographie eine Ergänzung der Bekenntnisse nennt die er in seinen andern Werken seinem Volke gemacht habe; so gibt über die Form derselben nichts eine bessere Auskunft als das förmliche Gelübde das er vor einem Raphael'schen Bilde that, daß seine Iphigenie kein Wort sagen solle das jene Heilige in ihrer gesunden Jungfräulichkeit nicht auch aussprechen könne. Und so ward dieses Gedicht zum Symbol der Vermählung des deutschen und griechischen Geistes, indem Goethe zur antiken Mythe die christliche Idee der Gnade, der Versöhnung des Gemüths in der sittlichen Gesinnung der Liebe heranbrachte; das Götterwort redet als Stimme der Menschenbrust; in rhythmischem Wohllaute tönt das Preis- und Ehrenlied reiner Weiblichkeit als ein Triumphgesang der Wahrheit, der Wahrhaftigkeit. — Und wie melodisch offenbart nun Tasso die Geheimnisse des Dichtergemüths, den Segen und die Qual einer alleinwaltenden Phantasie; wie tiefsinnig klar spricht er überhaupt den Begriff des Tragischen aus:

Zu fürchten ist das Schöne, das Vortreffliche,
Wie eine Flamme, die so herrlich nützt,
So lang sie dir auf deinem Herde brennt,
So lang sie dir von einer Fackel leuchtet;
Wie hold, wer mag, wer kann sie da entbehren!
Doch greift sie ungehütet um sich her,
Wie elend kann sie machen!

Oder in einer andern Stelle:

Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt!
Das köstliche Geweb' entwickelt er
Aus seinem Innersten, und läßt nicht ab,
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.
O geb' ein güt'ger Gott auch uns dereinst

Das Schicksal des beneidenswerthen Wurms
Im neuen Sonnenthal die Flügel rasch
Und freudig zu entfalten!

Unser Dichter selbst trat in ein neues Sonnenthal an Schillers Hand. Dieser stand anfangs dem aus Italien zurückgekehrten Goethe mit einer sonderbaren Mischung von Haß und Liebe gegenüber, der Empfindung nicht unähnlich die Brutus gegen Cäsar gehabt haben mag; bald aber schrieb er ihm wie er einsehe daß auch das Vortreffliche eine Macht sei und auf selbstsüchtige Gemüther nur als eine Macht wirken könne, daß es aber dem Vortrefflichen gegenüber eine Freiheit gebe in der Liebe. Und so schlossen beide einen Bund des Ernstes und der Liebe, eine Freundschaft die unserer Nation zur Ehre gereicht, wechselseitig neidlos einander fördernd, zur Darstellung der ganzen vollen Menschlichkeit einander ergänzend. Goethe selber bekennt daß er durch Schiller wieder zum Dichter geworden; er sang jetzt die römischen Elegien, er schrieb im Wetteifer mit Schiller die Balladen, und gemeinsam mit ihm die Xenien. Sogleich nach diesem genialisch kecken Angriff auf die Schwächen und Verkehrtheiten der damaligen Literatur wandten sich beide zu eigenen neuen positiven Schöpfungen; Schiller dichtete den Wallenstein, Goethe vollendete den Wilhelm Meister, das Abbild seiner eigenen allseitigen Bildsamkeit, die alle Ströme der Zeit auf sich wirken läßt und auch in holdem Irren des hohen Zieles einer einklangvollen Entwickelung aller Gemüthskräfte gewiß ist, sollte sie auch anscheinend es erlangen wie Saul, der nach seines Vaters Eselinnen auszog und ein Königreich fand. Nun dichtete er Hermann und Dorothea, und stellte die Weltgeschichte im Spiegel der Charaktere, den Umschwung der Zeit in einem Seelengemälde, die Wandlung der Welt in einem häuslichen Kreise dar. Deutscher Sinn und deutsche Sitte, der Geist der Dauer, der selbstbewußt am Guten festhält, und der

Geist der Bewegung, der dem Alten das Neue freudig verknüpft, wurden hier in echt Homerischer Weise gefeiert, und der Dichter zeigte durch die That wie er mit der französischen Revolution in gleichem Stoff, aber nicht mit ihren furchtbaren und gewaltsamen Werkzeugen arbeitete, wie nach ihm die Freiheit nicht durch den Schrecken, sondern durch Bildung und Gesittung, durch Einsicht und Wohlwollen herrschen sollte, wie das Fortschreiten in lebendiger Entwickelung, die Erhebung und Veredelung des Bestehenden ihn beseelte.

Dann als später das Kriegsgetümmel Deutschland erfüllte, suchte er Räthsel des Herzens in den Wahlverwandtschaften zu lösen, suchte er die Natur um das Gesetz ihrer bildenden Kräfte still zu befragen, die Wunder der Farben wie die Gestaltungsweise im Wachsthum der Pflanzen, das Spiel der Wolken wie den festen Bau der Gebirge kennen zu lernen. „Wie hätte ich," sagt er selbst, „die Waffen ergreifen können ohne Haß? wie hassen können ohne Jugend? Wär' ich ein Zwanziger gewesen, ich wäre sicherlich nicht der Letzte geblieben, allein ich war bereits über die ersten Sechzig hinaus. Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen, das wäre meine Art gewesen! Aus dem Bivouac heraus, wo man Nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört, da hätte ich mir's gefallen lassen. Doch das war damals nicht meine Sache. Aber in dem was die Natur mir zum Tagewerk bestimmt, habe ich mir keine Ruhe gegönnt, habe ich gethan was ich konnte. Ich habe oft einen bittern Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im Einzelnen und so miserabel im Ganzen ist; in Wissenschaft und Kunst habe ich die Schwinge gefunden mich darüber hinweg zu heben; aber der Trost den sie gewähren ist doch nur ein leidiger Trost und ersetzt das Bewußtsein nicht, einem großen und starken Volk anzugehören. Doch ist unsere Bestimmung

noch nicht erfüllt und ich halt' ihn fest den Glauben an Deutschlands Zukunft!"

In diesem Glauben ward das große Gedicht, in dem er sein Leben lang niederlegte was er Gewaltigstes gedacht und Süßestes empfunden, ward der Faust zu einem Hohen Liede der Befreiung. Auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehen, Schöpfer einer Welt zu sein in welcher der Denker am Arbeiten und der Arbeiter am Denken Antheil nimmt und jede Kraft eine naturgemäße Wirksamkeit und Befriedigung findet, das war der Gedanke welcher dem kühnen Kämpfergeist den Frieden und die Bürgschaft gab, daß Sinnenglück und Seelenruhe, daß Wissen und Genuß, Kunst und Leben zu versöhnen seien; doch

Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient die Freiheit und das Leben
Der täglich sie erobern muß.

Der Dichter der seiner Zeit und seinem Volke das Banner vorangetragen, erkannte gern und offen an was er Andern verdankte; der die Prometheische Selbstkraft des Geistes gefeiert er sah in dem Mangel an Ehrfurcht das Grundgebrechen des jetzigen Geschlechts und beugte sich in Demuth, in hingebender Liebe vor dem Unendlichen, als er sang:

Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Ueber die Erde streut,
Küss' ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust.

Er lebte in dem lebendigen Gott, der durch Natur und Geschichte ihnen einwohnend sich offenbart und alle Bewe-

gung zur ewigen Ruhe führt. Wer immer strebend sich bemüht den können wir erlösen! in diesem Engelchor vernahm er die Verheißung einer unsterblichen Jugend; der Gehalt in seinem Busen und die Form in seinem Geist bot ihm ein Unvergängliches, und seiner fortschreitenden Bildung sicher konnte er sagen:

Die Feinde die bedrohen dich,
Das mehret alle Tage sich;
Wie dir nur gar nicht graut!
Das Alles läßt mich unbewegt.
Sie zerren an der Schlangenhaut,
Die jüngst ich abgelegt.
Und ist die nächste reif genung,
Abstreif' ich die sogleich,
Und wandle neu belebt und jung
Im frischen Götterreich!

Ein Philosoph wie Fichte fand in Goethe's Werken die Blüthe der Humanität, und behauptete wo immer unser Geschlecht höher steige, da geschehe es nicht ohne sein Zuthun; ein Philolog wie Friedrich August Wolf begrüßte in ihm, dem Würdigsten unserer Edeln, den Hohenpriester des Hellenenthums; ein Naturforscher wie Humboldt bewunderte das tiefe Gefühl für die Natur, das alle Werke Goethe's durchdringt, in den Liedern wie in der Metamorphose der Gewächse, in den Leiden des jungen Werther wie in den Erinnerungen an Italien, und erklärte daß Niemand seine Zeitgenossen beredter angeregt habe das Bündniß zu erneuern, welches im Jugendalter der Menschheit Philosophie, Physik und Dichtung mit Einem Bande umschlang; die herrlichsten mitstrebenden Dichter, Schiller und Jean Paul, Lord Byron und Mickiewicz huldigten ihm nicht minder, als eine nachwachsende Jüngerschaar des In- und Auslandes in ihm den Meister der Kunst, den Begründer einer Weltliteratur, den geistigen Befreier verehrte; und die phantasievollste Dichterin der Neuzeit wand alle Gedanken der Liebe zu einem

duftigen Blumenkranz zwischen die Lorbeerblätter, die des Gottbegnadeten Stirne schmückten. Als Varnhagen, von welchem Goethe selbst sagte daß er seit Jahren von ihm über sich selbst belehrt werde, die schönsten Zeugnisse der Mitlebenden über den Dichter zusammengestellt, nannte Rahel das Buch einen kleinen Abschatten des Elysiums, wo Menschensöhne sich verehren, verstehen, verehrungswürdig sind, sich freuen Andere so zu finden und das herrlich ausdrücken. Und doch bekannte er bei solch reichem, solch schönem Leben, daß er nur wenige Tage ungetrübten Glücks genossen! Denn wer als größter Lyriker jeder Empfindung eine melodische Stimme verleihen sollte, dessen Herz mußte so zart besaitet sein, daß so Vieles was die Andern unberührt läßt, ihn mächtig erschütterte, innigst durchzitterte, der mußte Alles durchfühlt haben was von Menschen nicht gewußt oder nicht gedacht durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht; wer den Faust sollte sagen lassen: Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an! der mußte empfunden haben was dies heißt, und der mußte die himmlischen Mächte kennen der den Harfenspieler singen ließ:

Wer nie sein Brot mit Thränen aß,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!

Tiefschmerzliche Zeilen die der edlen Königin Louise im bedrängtesten Augenblick ihres Lebens einen peinlichen Trost gewährten. — Er hatte es sich sauer werden lassen sein Leben lang, darum trat aber auch Napoleon zu ihm mit der Anrede: „Sie sind ein Mann!“ Darum konnte er selber Einlaß begehrend in das Paradies der Helden vor der wachehaltenden Paradiesesjungfrau den eigenen Himmelfahrtsgesang anstimmen:

Ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer sein.

Schärfe deine kräft'gen Blicke,
Dann durchspähe diese Brust,
Sieh der Lebenswunden Tücke,
Sieh der Liebeswunden Lust.

Und doch sang ich gläub'ger Weise
Daß mir die Geliebte treu,
Daß die Welt, wie sie auch kreise,
Liebevoll und dankbar sei.

Mit den Trefflichsten zusammen
Wirkt' ich bis ich mir erlangt
Daß mein Nam' in Liebesflammen
Von den schönsten Herzen prangt.

Nein, du wählst nicht den Geringern,
Gib die Hand, daß Tag für Tag
Ich an deinen zarten Fingern
Ewigkeiten zählen mag.

Zur Würdigung Friedrich Schillers.

Wie Schiller innerlich geweihet und unter dem Druck der Verhältnisse zu dem Höchsten auf- und fortstrebend nicht ermüdet in der Arbeit der Selbstbildung und im Dienste der Idee, so fand und findet an ihm der Deutsche das Symbol seines eigenen Nationalwesens, seiner eigenen Bestimmung.

Hillebrand.

I.

Allgemeine Charakteristik.

Die erste Blüthezeit unserer Nationalliteratur fiel in die Tage der Kreuzzüge und der Hohenstaufen; sie begleitete einen erhabenen Aufschwung des politischen und religiösen Lebens, und indem sich in ihr wiederspiegelte was auf andern Gebieten die Geister bewegte und durch glorreiche Thaten dargestellt ward, erschien die Poesie als edelster Schmuck und als Verklärung der Wirklichkeit. In ihrer zweiten Glanzperiode war die Literatur selbst die Vorfechterin des Lebens; fast alles Interesse vereinigte sich in ihr; sie befreite Deutschland von der Herrschaft der Ausländerei, sie leitete einen Umschwung der Gesittung und Bildung ein, und die Revolution, welche in Frankreich gewaltsam in Staat und Kirche vollbracht wurde, wiederholte sich in innerlicher Weise, wenn ein Klopstock und Lessing gleich Mirabeau und Lafayette dastanden, wenn die Gironde in Herder und die Jacobiner in den Stürmern und Drängern ihr Gegenbild fanden und Goethe und Schiller sich mit cäsarischer Machtvoll-

kommenheit auf den neugegründeten Thron schwangen. Wie Hillebrand treffend bemerkt ist es das Charakteristische dieser Literaturzeit die Poesie zugleich zum Spiegel und Leiter der Cultur zu machen, die Wissenschaften mit der Kunst möglichst zu vermählen, überhaupt aber der Freiheit des Gedankens wie den Ideen des Genies den höchst vollendeten und bedeutsamsten Ausdruck zu geben. Keine großen Thaten in Staat und Kirche nahmen Geist und Arm des Volks in Anspruch, es saß nicht vor der Tribüne des Redners, sondern vor der Schaubühne des Dichters, wenn es hören wollte wie über seine höchsten Angelegenheiten verhandelt ward; Klopstock und Herder standen mit priesterlicher Weihe in seiner Mitte, Lessing entschied seinen theologischen Streit in Nathan dem Weisen auf dem Theater, Goethe wollte sich am Abend seines Lebens von der Jugend am liebsten als geistigen Befreier angesehen wissen, und Schiller war der Lehrer und Erzieher seiner Nation. Die angedeutete Eigenthümlichkeit der neuen deutschen Dichtung zeigt sich bei keinem klarer als bei ihm. Wie sein Posa zu Carlos sagt:

Denn jetzt steh' ich als Roderich nicht hier,
Nicht als des Knaben Carlos Spielgeselle,
Ein Abgeordneter der ganzen Menschheit
Umarm' ich Sie, —

so sollte seine Muse nicht etwa nur mit Reigentanz und Gesang das Mahl zieren und erheitern, sondern sie sollte jetzt auch zum Kampf begeistern und das Wort des Friedens und der Versöhnung den Herzen offenbaren; sie sollte eine Vertreterin der ewigen Rechte sein, die unverbrüchlich und unveräußerlich wie die Sterne des Himmels in der Menschheit leben, sie sollte der Menschheit das Idealbild ihres eigenen Wesens nicht blos zur Freude und zum ruhigen Anschauen, sondern als Ziel ihrer Entwickelung mit lauter sittlicher Mahnung zum Erstreben aufstellen und vorhalten. Und so ist Schiller überall groß wo er als Abge-

ordneter der ganzen Menschheit die allgemeinen Angelegenheiten derselben zur Sprache bringt, wo er das Ringen, den Schmerz und die Lust des ganzen Geschlechts, die allgemeinen Ideen und Gesetze darstellt; die besondern Regungen des Einzelgemüths kümmern ihn wenig, die zarte Sicherheit in der Darstellung des Individuellen besitzt er nicht, aber was alle gemeinsam fühlen, denken, hoffen, das weiß er mit melodischem Wohllaut zu verkündigen, und wenn sein Herz voll Wonne und Liebe überschwillt, dann ruft er: „Diesen Kuß der ganzen Welt!“

Ich glaube Schillers Wesen damit näher bezeichnen zu können, wenn ich sage: er ist der Dichter der Idee durch die Macht des Willens. Er ist Dichter der Idee: er weiß den geistigen Gehalt seiner Zeit poetisch zu gestalten, er läßt nicht Gedanken und Betrachtung aus den Begebenheiten hervorkeimen, sondern jene sind ihm das Erste, die Seele Bewegende, zur Verkörperung durch die That Antreibende; er hegt eine Idee in seinem Gemüth, macht sie sich als solche klar und sucht dann nach einem Träger derselben in der Geschichte, sei es ein Held oder ein Ereigniß. Allein die Idee ist ihm wie dem Begründer der Ideenlehre, Platon, das ewige Musterbild, welches als der göttliche Gedanke der Bildung der irdischen und zeitlichen Dinge vorsteht, aber in der Vielheit der Erscheinungen von keiner einzigen völlig erreicht wird; sie können daher an die Idee nur erinnern und die Seele zur innern Anschauung derselben erregen. Der wahre Künstler ist dann derjenige welcher diese innere Anschauung bildend offenbart und in Andern auch zu wecken versteht, nicht derjenige welcher etwa nur den Stoff der Welt als ein bloßer Copist der Natur uns wiederbringt, etwa nur mit der Wirklichkeit sein Spiel treibt, durch bizarre Combinationen zu überraschen sucht, und doch nur Schaum und Schein zu Tage fördert, im Gemüth aber nichts erbaut und begründet. „Denn,“ wie der

Dichter in der Vorrede zur Braut von Messina selber sagt, „phantastische Gebilde willkürlich aneinanderreihen heißt nicht ins Ideale gehen, und das Wirkliche nachahmend wiederbringen heißt nicht die Natur darstellen. Beide Foderungen stehen so wenig im Widerspruch miteinander, daß sie vielmehr eine und dieselbe sind, daß die Kunst nur dadurch wahr ist daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird. Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Blos der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr es ist ihr aufgegeben diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar niemals vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen, und dadurch wahrer sein als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung. Es ergibt sich daraus von selbst daß der Dichter kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann wie er es findet, daß sein Werk in allen seinen Theilen ideell sein muß, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll." — In der Recension der Bürger'schen Gedichte erklärt Schiller sich ferner also: „Eine nothwendige Operation des Dichters ist Idealisirung seines Gegenstandes, ohne welche er aufhört seinen Namen zu verdienen. Ihm kommt es zu das Vortreffliche seines Gegenstandes von gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen zu befreien, die in mehreren Gegenständen zerstreuten Strahlen von Vollkommenheit in einem einzigen zu sammeln, einzelne das Ebenmaß störende Züge der Harmonie des Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Locale zum Allgemeinen zu erheben. Alle Ideale, die er auf diese Art im Einzelnen bildet, sind gleichsam nur Ausflüsse eines innern Ideals von Vollkommenheit, das in der Seele des Dichters wohnt. Alles was der Dichter uns geben kann

ist seine Individualität. Diese muß es also werth sein vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf die Vortrefflichen zu rühren."

In diesen eigenen Worten liegt Schillers Größe und Schillers Schwäche. Seine Muse läßt uns die Angst des Irdischen von uns werfen, aus den Schranken der Sinnlichkeit in das Reich des Ideals uns emporheben, sie will uns nicht blos in einen Traum von Freiheit versetzen, sondern uns die Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel all seiner Kräfte dauernd als höchsten Genuß verleihen. Ueberall ruft sie zur Anschauung des Heiligen und Höchsten auf:

Und hinter ihr in wesenlosem Scheine
Liegt, was uns alle bändigt, das Gemeine.

Aber seine Muse weiß der Realität der Welt zu wenig gerecht zu werden, ihre Idealgebilde zu wenig mit dieser Realität zu sättigen, weil ihr die Idee selbst über der Erscheinung schwebt und nicht derselben völlig einwohnt. In den Adern der Gestalten Schillers fließt gar oft der Ichor der Götter statt des warmen Blutes der Menschen, sie überfliegen die Bedingungen und Grenzen des irdischen Seins und verflüchtigen sich im Aether; sein Idealismus bleibt häufig abstract, das heißt er vermag der Verkörperung der allgemeinen Gedanken manchmal weder für das Auge die plastische Klarheit, die feste Umrißlinie und Farbe der Natur, noch für das Gefühl den Pulsschlag und die Wärme des individuellen Lebens zu verleihen. Daher zugleich die Erhabenheit und der elegische Ton seiner Poesie: die Erhabenheit, indem er uns beständig in das Unendliche, in das Reich des Gedankens und seine Freiheit emporführt, und der elegische Ton, weil er selber empfindet, daß er eine andere

Welt in seinem Herzen trägt als die wirkliche ist, weil er sich ahnungsvoll sehnt nach dem Paradiese, wo das Irdische himmlisch unvergänglich sein wird, aber klagend ausruft:

Ach kein Steg will dahin führen,
Ach der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort ist niemals Hier.

Aber er schmilzt nicht dahin in weiblicher Klage, sondern rafft als ein Mann sich auf und spricht:

Du mußt glauben, du mußt wagen,
Denn die Götter leihn kein Pfand;
Nur ein Wunder kann dich tragen
In das schöne Wunderland.

Er nimmt die Gottheit auf in seinen Willen, und sie steigt von ihrem Weltenthron, sie wohnt in seiner Seele und er lebt in ihr, er schaut ihre Offenbarungen und als ein Seher verkündet er sie den Menschen. Von ihm gilt sein Wort vom Sänger in den vier Weltaltern:

Ihm gaben die Götter das reine Gemüth,
Wo die Welt sich, die ewige, spiegelt;
Er hat alles gesehn was auf Erden geschieht
Und was uns die Zukunft versiegelt;
Er saß in der Götter uráltestem Rath
Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

Und wie der erfindende Sohn des Zeus
Auf des Schildes einfachem Runde
Die Erde, das Meer und den Sternenkreis
Gebildet mit göttlicher Kunde,
So drückt er ein Bild des unendlichen All
In des Augenblicks flüchtig verrauschenden Schall.

Durch sein eigenthümliches Idealisiren unterscheidet sich Schiller von der Kunst des Mittelalters, welche als die kirchlich christliche das Ewige vorzugsweise in den Gestalten unserer Religion erblickt und darstellt, oder die Gebilde der Volkssage, in denen das Factische bereits mythisch geworden

ist, in neuen Weisen darstellt, die Weltwirklichkeit aber bald gar nicht in ihren Kreis zieht, bald ein phantastisches Spiel mit ihr treibt. Schillers Ideen sind die allgemeinen Mächte und Gesetze alles Daseins, und da sie die Formen desselben bestimmen, darf die Einbildungskraft sich nicht in selbstgeschaffenen Wundern ergehen, sondern muß sich der innern Realität der Erfahrungswelt anschließen. Aber ebenso unterscheidet sein Idealisiren ihn von der zweiten Periode der christlichen Kunstgeschichte, die sich von der Reformation bis zur französischen Revolution erstreckt, in Männern wie Shakspeare, Cervantes, Rubens und den niederländischen Genremalern ihre Vertreter hat, und von mir als die der Weltwirklichkeit bezeichnet worden ist. Sie erfaßt das gegenwärtige Leben in der Wahrheit seiner Erscheinung, in der Fülle seiner Gestalten, im Reichthum des individuellen Daseins und der geschichtlichen Thatsachen. Für Schiller ist dies nur das Material um einzelne typische Träger der Idee daraus zu bilden. Ich hoffe in einer Abhandlung über den Entwickelungsgang und die Gliederung der christlichen Kunstgeschichte im Historischen Taschenbuch für 1853, auf die ich hier verweise, es begründet zu haben, daß mit unserer neuen Literaturblüthe wie mit Thorwaldsen und Cornelius eine dritte Periode begonnen hat, die der gottinnigen Humanität oder der historischen Idealität. Einer ihrer Herolde und bahnbrechenden Genien ist Schiller.

Weil aber Schiller nicht wie Homer oder Pindar, wie Shakspeare oder Goethe in der Wirklichkeit das Ideal erblickte, im besondern Fall das Allgemeine gewahrte, sondern zum Allgemeinen erst das Besondere suchte, weil er von Gedanken ausging und die Gegenstände zur Idee erst hinanzubilden trachtete, deshalb ist er auch nicht sofort schon in der Jugend der fertige Dichter wie Goethe im Werther und Faust, wie Shakspeare in Romeo und Julie, sondern er bedarf eines längern Entwickelungsganges zum Heilig-

thum der Poesie; er ist der werdende Dichter, bei dem uns das Ringen oft mehr anzieht als das Errungene, dessen Werke in diesem Sinne betrachtet sein wollen, der nach den ersten Würfen einer ungezügelten Naturkraft es inne wird daß er der Philosophie zur klaren Erkenntniß der Ideen und der Geschichte zur richtigen Auffassung der Erscheinungswelt bedarf, der daher durch das Studium beider Wissenschaften sich bildet und läutert und nun als ein wiedergeborener Poet seine classischen Dichtungen schafft. Er ist nicht blos Dichter von Natur, sondern auch durch die Macht des Willens.

Neben dem Griechen Goethe ist Schiller ein Römer. Während Goethe der Phantasie vor allen Unsterblichen den höchsten Preis gibt, sagt Schiller: „Der Geschlechtscharakter des Menschen ist der freie Wille. Eben das macht den Menschen zum Menschen, daß er bei dem nicht stille steht was die bloße Natur aus ihm machte, sondern die Fähigkeit besitzt die physische Nothwendigkeit zu einer moralischen zu erheben, das Werk der Noth in ein Werk seiner freien Wahl umzuschaffen." — „Den Menschen macht sein Wille klein und groß," heißt es im Wallenstein, und in den „Worten des Glaubens" wird Gott selber der heilige Wille genannt, der als der selbst ruhige, allbewegende Geist in allem Wechsel beharrt und lebt. Ein Epigramm, „das Höchste" überschrieben, lehrt uns kurz und schön:

Suchst du das Höchste, das Größte? Die Pflanze kann es dich lehren;
Was sie willenlos ist, sei du es wollend — das ist's."

Der Mensch ist Geist, er soll sein Sein zu seiner That machen, durch eigene Kraft das innere Wesen ausbilden und das in seine Seele von Gott gelegte Ideal verwirklichen.

Auch hier zeigt sich uns der Vorzug und die Grenze oder der Mangel an Schillers Individualität wieder in einem gemeinsamen Grunde. Weil er Dichter der Idee

durch die Macht des Willens ist, sind der Dichter und der Mensch in ihm ganz Eins, ruht sein Dichterruhm auf seiner Menschenwürde, ist ihm die sittliche Grazie zu eigen geworden, konnte Frau von Staël das Gewissen seine Muse nennen, ist er überall ausgezeichnet, wo er die Macht des Willens, den Triumph des freien Geistes feiert, in der hohen Tragödie wie in seinen Balladen. Aber das Bild der weiblichen Natur gelingt ihm weniger, und das leichte, schlanke, singbare Lied muß uns durch die ernste, weihevolle Gedankenlyrik ersetzt werden. Wilhelm von Humboldt fand bereits im Schiller'schen Geiste einen Ueberschuß von Selbstthätigkeit; es war eben die Macht des Willens, die ihn mehr zum Auswirken seiner eigenen Innerlichkeit drängte, als zum liebevoll sich hingebenden Aufnehmen der Objectivität befähigte. Humboldt schrieb an Schiller, daß dieser der Natur selbstthätig entgegeneile, ehe sie noch vollkommen auf ihn wirken könne, daß er ihr Bild nicht sowohl aus ihr schöpfe, als aus eigener Kraft schaffe. Seine Stellung zur Geschichte ist ganz dieselbe. „Die Geschichte," sagt er selbst, „ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen was sie unter meinen Händen werden." Und anderwärts: „Ich werde immer eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher sein, aber ich werde vielleicht auf Unkosten der historischen Wahrheit Leser und Hörer finden." Die Begeisterung die ihn für den Freiheitskampf der Niederländer beseelt, will er nicht durch schlichte Erzählung des Geschehenen, sondern durch den erhabenen Ton und rednerischen Schmuck seiner Darstellung in dem Gemüth der Leser erwecken, und im dreißigjährigen Krieg sind es die Charaktere von Gustav Adolph und Wallenstein, die ihn interessiren, um deren Schilderung er alles Andere nur unterordnend gruppirt. Ich kann daher über Schiller als Geschichtschreiber das harte Urtheil Niebuhrs nicht verwerfen, unterschreibe vielmehr

was Gervinus sagt: „Richtig verstanden ist es gewiß richtig daß der Historiker den gesammelten Stoff mit freier Hand erst in sich aufbauen und zur Geschichte construiren müsse; aber wer dabei nicht die äußerste Ehrfurcht vor der Materie, nicht den vollkommensten Sinn für das einzelne Detail, wer nicht die Gabe hat die aus diesem gefundene Idee wieder auf eine weite Strecke durch die kleinsten Einzelheiten zurückzuverfolgen, und wenn er sich auch auf das Nothwendigste beschränkt, nicht überall verräth daß er sich nicht aus Armuth und gezwungen, sondern trotz der Fülle und freiwillig beschränkt, der muß nothwendig den Zweck und den Vortrag der Geschichte gleich verfehlen. Die Historie hat so gut wie Philosophie und Poesie ihren eigenen Styl, sie soll aus einem Reichthum factischer Anschauungen reden, und wird dann gewiß am spätesten auf jene rhetorische Ausstattung verfallen, die das Thatsächliche nur so in Bausch und Bogen behandelt."

Schiller war kein Historiker, aber er bedurfte der Geschichte für seine Dichtung. Jener Ueberschuß von Selbstthätigkeit ließ ihn jedoch im Studium nicht blos lernend aufnehmen und erkennend genießen, sondern trieb ihn sofort auch zur Productivität, zum eigenkräftigen Arbeiten. Das ist der innere Grund seiner Geschichtswerke. Der äußere war das äußere Bedürfniß. Um während der Dichtung des Carlos und Wallenstein leben zu können, stellte er seine Studien für jene Tragödien binnen einiger Monate zur Geschichte des Abfalls der Niederlande und des dreißigjährigen Krieges zusammen.

Aber auch in der Poesie wird Schiller durch die vordringende Willensmacht seiner Individualität veranlaßt den Gestalten seiner Phantasie den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken, sich in ihnen auszusprechen, Offenbarungen seiner eigenen großen Seele ihnen in den Mund zu legen. Man hat ihn deshalb den subjectiven Dichter genannt und

zum Unterschiede von ihm Goethe als vorzugsweise objectiv gepriesen. Aber dies bedarf einer nähern Bestimmung und Erläuterung.

Sehen wir auf den Inhalt der Werke, so ist Goethe, der größte Lyriker aller Zeiten, durchaus subjectiv: er gibt nach eigenem Wort in seinen Dichtungen uns Bekenntnisse über seine eigenen Herzenserfahrungen, er verkörpert in seinen Helden die Zustände seines Innern, die Empfindungen seines Gemüths, und spiegelt in ihrer Geschichte die Erfahrungen seiner Seele wieder, ist darum auch mehr Seelenmaler als Darsteller der äußern Wirklichkeit, und hat überall mehr Sinn für das Individuelle als für das Massenhafte, mehr Sinn für Glück und Leid des Einzelnen als für Kampf und Sieg der Völker. Gerade umgekehrt ist Schiller nach der Seite des Inhalts seiner Werke vorwiegend objectiv: er schaut nach dem ewigen, allgemein giltigen Ideen, die nicht das Resultat besonderer Gedankenentwickelungen sind, nicht blos in besondern Gemüthslagen oder Verhältnissen gelten, sondern unter allen Umständen, auf allen Gebieten des Daseins immerdar herrschen; er zeigt darum in seinen Dramen

Wie um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen;

er spricht seine objectiv bedeutsamen Gedanken gar oft durch Personen aus von denen man nicht weiß wie sie dazu kommen, in denen sie nicht genetisch motivirt sind; wo er individualistisch, wie im Don Carlos, ein absonderliches Gefühlsleben zu schildern beginnt, da geht sein Interesse alsbald auf die Frage des Jahrhunderts über, und Posa wird zum Mittelpunkt der Handlung. Seine gelungensten Frauengestalten sind diejenigen welche aus der lieblichen Naivetät der Natur herausgetreten und in die öffentlichen Angelegenheiten verflochten sind.

Sehen wir dagegen nach der Form, dann ist Goethe der objective Dichter, denn er weiß seine Gestalten aus dem Mutterschoos seiner Phantasie rein zu entbinden, zu voller Selbständigkeit zu entlassen, einem Plastiker gleich nach allen Seiten mit scharfbestimmten Umrißlinien zu umschreiben und jegliche ein eigenlebendiges Dasein führen zu lassen, während Schiller seine Stoffe, seine Helden aus der Geschichte nimmt, aber sie in das eigene Innere hineinzieht weniger sich in sie, als sie in sich verwandelt und ihnen seine Stimme leiht, sodaß Friedrich Schiller aus allen spricht und die Stimmung, der Ton der einzelnen Dramen stets dem Dichter angehören, darum auch leicht der Sprache, den Gedanken nach ein Charakter aus einem Stück in ein anderes verpflanzt werden könnte. Bei Goethe hat jedes Drama seine eigene einheitliche Stimmung, und die plastische Klarheit und classische Harmonie in der Iphigenie, die romantische Gluth und Fülle der Phantasie im Tasso ist über alle Personen ergossen, erstreckt sich bis auf den Bau der Verse, die Wahl der Bilder, die Entwickelung der Handlung, und wollten wir noch Götz oder Egmont heranziehen, so leuchtete vollends die Unmöglichkeit ein daß eine Person dieser Stücke in jene versetzt werde. Schiller ist diesem Reichthum an Tönen gegenüber viel eintöniger; wir hören seine Stimme gern, denn sie ist eine herrliche und gewaltige, aber wir hören *seine* Stimme, ein Uebermaß von Selbstthätigkeit des Schöpfers läßt die Geschöpfe nicht recht zu Worte kommen.

Für Platon war die Philosophie nicht blos das reinste und höchste Denken, sondern auch der Liebesaufschwung der Seele zu Gott, ein Freiwerden von den Banden der Sinnlichkeit, eine Läuterung des Menschen, eine sittliche That. Darauf beruht die erhabene Weihe des Platonischen Geistes. Indem Schiller Dichter der Idee durch die Macht des Willens ist, gilt von seiner Poesie dasselbe was von jener Phi-

losophie, und wie wir oben auf die Verwandtschaft in der Anschauungsweise beider Männer hinwiesen, so dürfen wir jetzt diese Platonische Weihe auch unserem Schiller zusprechen. Er ist ein sittlicher Erzieher seines Volks, das aus seinem Munde in den Tönen seiner Poesie die Worte des Lebens von Jugend auf vernimmt. „Die Poesie," sagt er selbst, „kann dem Menschen werden was dem Helden die Liebe ist; sie kann ihn zum Helden erziehen, ihn zu Thaten rufen und zu allem was er sein soll mit Stärke ausrüsten." Goethe dagegen vergleicht sich dem Aristoteles: er hat denselben realistischen Sinn für das Individuelle, in welchem ihm das Allgemeine allererst Wirklichkeit besitzt, so daß wer das Besondere recht anschaut, auch das Allgemeine mit gewinnt; er hat dieselbe Freude an der Natur, auch „ein Schreiber der Natur, der seinen Griffel in den Geist taucht," und weiß ebenfalls stets das Eine Ganze bei aller Fülle der Einzelformen im Sinn und Auge zu behalten und in Gott den bleibenden Mittelpunkt, die lenkende Kraft und das Ziel aller Dinge zu erkennen und darzustellen.

Platon und Aristoteles waren Freunde, aber um des Unterschieds ihrer Begabung und Richtung willen sollten sie einander gehaßt haben, eine Sage deren Grundlosigkeit ich in meiner Doctordissertation erwiesen habe. Von Goethe und Schiller aber wissen wir daß sie den Freundschaftsbund schlossen um in neidloser Wechselergänzung das volle Menschenthum darzustellen. Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg, Klopstock und Wieland waren und blieben gegensätzliche Naturen, die einander abstießen und immer mehr sich trennten; Goethe und Schiller verstanden es einer vom andern zu lernen, und in künstlerischer wie in ethischer Beziehung ein großes Beispiel zu geben. Darum wollen wir sie aber auch betrachten — nach Bettina's Ausdruck — wie zwei Brüder auf Einem Thron, wollen uns freuen, daß wir, um mit Goethe zu reden, zwei

solche Kerle haben, und es stets abweisen, wenn der eine auf Kosten des andern erhoben werden soll, denn nur so handeln wir in ihrem Geiste.

Lessing thut einmal von sich selber den ewig preiswerthen Ausspruch echtester Bescheidenheit, nachdem er mit echtem Stolz behauptet hatte, er werde jedes Stück des gepriesenen Corneille besser machen als dieser: „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; ich muß alles durch Druckwerke und Röhren aus mir herauspressen." Wir können dem scharfen Kritiker Schillers, Hillebrand, zugeben, daß uns bei Schiller häufig die Anstrengung und der Kampf mit der Form sichtbar werde, daß seine Werke deshalb auch mehr oder minder das Gepräge des Errungenen und des Zusammengepreßten tragen, während die Goethe's in unnachahmlicher Gefälligkeit sich vor unserm Blicke auseinanderlegen und mit der heitern frischen Miene der Naivetät vor uns hintreten. Aber wir müssen festhalten: Schiller besitzt die lebendige Quelle mit ihren reichen vollen Strahlen in seinem Geist, doch dieser Geist muß die Stunden freier Thätigkeit einem kranken, krampfgequälten Körper abringen, und dem Dichter ist seine Kunst kein Spiel, sondern eine ernste Lebensaufgabe, kein sybaritischer Selbstgenuß, sondern eine Arbeit im Dienste Gottes und der Menschen, und wenn nun die Noth des Leibes den Quell des Geistes hemmt, dann ist er der Dichter durch die Macht des Willens, dann setzt er jene Lessingschen Druckwerke und Röhren an, und gibt sein bestes Herzblut willig hin. Ehre ihm!

Ich will noch, ehe ich mich zur Betrachtung des Einzelnen wende, Einiges hervorheben das als Ausfluß der wie ich hoffe richtig erfaßten Eigenthümlichkeit Schillers bald als ein Tribut betrachtet wird den er seiner Zeit gebracht, bald hoch an ihm gepriesen wird, je nach dem Standpunkt

der Beurtheiler. Ein jeder Genius steht in seiner Zeit und nimmt ihre Einflüsse in sich auf, er steht aber auch in Gott, und überwindet darum zugleich das Einseitige und Vergängliche. Wir werden sehen daß dies auch mit Schiller der Fall ist, indem wir seinen Kosmopolitismus, seinen Humanismus, seine Stellung zum Christenthum noch ins Auge fassen.

Das achtzehnte Jahrhundert hatte auch die Aufgabe statt des Nationalhasses und der Völkerkriege den Gedanken der wesengleichen Menschennatur in allen Stämmen und eines friedlichen Völkerbundes hervorzuheben, und was ursprüngliche Idee des Christenthums ist und durch dasselbe möglich geworden, auch hier wissenschaftlich zu begründen und in das Bewußtsein der Zeit einzuführen. Indem aber die Menschen von gleicher Gesinnung, von gleichen Interessen sich über die Grenzpfähle hinaus die Hand reichen sollten, Weltbürger sein sollten, vergaß man daß die Menschheit als ein Organismus nicht dann besteht, wenn man alle Volksunterschiede aufhebt und alle Staatskörper in einen Urbrei auflöst, sondern nur dann, wenn die besondern Gaben der einzelnen Nationen auch besonders gepflegt, ihre Eigenthümlichkeiten bewahrt, aber in Wechselwirkung gesetzt und harmonisch verbunden werden. Lessings bitteres Wort, der Deutschen Nationalcharakter sei keinen haben zu wollen, ward damals als ein Lobspruch aufgenommen, und Goethe und Schiller meinten:

Zur Nation euch zu bilden ihr hofft es, Deutsche, vergebens,
Bildet darum, ihr könnt's, freier zu Menschen euch aus.

So schrieb auch Schiller an Körner: „Das vaterländische Interesse ist überhaupt nur für unreife Nationen wichtig, für die Jugend der Welt. Es ist ein armseliges, kleinliches Ideal für eine Nation zu schreiben; einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich. Er kann sich

für das Nationelle nicht weiter erwärmen, als soweit ihm die Nation und Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortschritt der Gattung wichtig ist." Und an Jacobi: „Nur dem Leibe nach will ich Bürger der Zeit sein und bleiben, dem Geiste nach aber scheint es mir das Vorrecht wie die Pflicht des Philosophen wie des Dichters zu keinem Volke und zu keiner Zeit zu gehören, sondern im eigentlichen Sinne des Worts der Zeitgenosse aller Zeiten zu sein." Dies sind die stärksten Stellen; man sieht daraus daß Schiller auch in der Reflexion das Nationale nicht aufgehoben, sondern nur dem Menschheitlichen ein- und untergeordnet, Kunst und Wissenschaft zu einem Gemeingut gemacht sehen wollte. Aber dort wo der poetische Genius die Reflexion überwindet, erhebt er sich zur Begeisterung des Nationalgefühls. Auf dieses als auf ein gottgewolltes ist die Tragödie gebaut, welche die Jungfrau von Orleans zur Heldin hat. Frankreich soll nicht die Fesseln tragen eines fremden Volks, kein engelländisch Roß soll aus den Wellen der prächtig strömenden Loire trinken, das sind die ersten Worte Johanna's. Sie fragt ob der fremde König, dem keines Ahnherrn heilige Gebeine in diesem Lande ruhen, es lieben könne; sie verheißt die adlerkühne weiße Taube gegen die Geier, die das Vaterland zerreißen.

Nichtswürdig ist die Nation die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.

Der Kampf fürs Vaterland wird als menschlich gut, als heilig gepriesen, das ist der Grundton des ganzen Gedichts. Er ist es bekanntlich auch im Tell, und aus Attinghausens Munde schallt für uns Deutsche immer wieder die Mahnung:

Seid einig — einig — einig!

Wallenstein hat in der Tragödie die Herstellung eines einigen Deutschlands zum Ziel; er redet die Pappenheimer also an:

Was geht der Schwed' mich an? Ich hass' ihn wie
Den Pfuhl der Hölle, und mit Gott gedenk' ich ihn
Bald über seine Ostsee heimzujagen.
Mir ist's allein ums Ganze. Seht ich hab'
Ein Herz, der Jammer dieses deutschen Volks erbarmt mich.
Ihr seid gemeine Männer nur; doch denkt
Ihr nicht gemein, ihr scheint mir's werth vor Andern,
Daß ich ein traulich Wörtlein zu euch rede.
Seht fünfzehn Jahr' schon brennt die Kriegesfackel
Und noch ist nirgends Stillstand. Schwed' und Deutscher!
Papist und Lutheraner! Keiner will
Dem Andern weichen! Jede Hand ist wider
Die andre! Alles ist Partei und nirgends
Ein Richter! Sagt, wo soll das enden? Wer
Den Knäul entwirren, der sich endlos selbst
Vermehrend wächst? — Er muß zerhauen werden.
Ich fühl's daß ich der Mann des Schicksals bin.
Und hoff's mit eurer Hülfe zu vollführen.

Wallensteins Soldatengröße und Sturz war dem aufgehenden Stern Napoleons zum Spiegelbild prophetisch vorgehalten; in Schillers Schwanengesang, im Tell, wurden die Befreiungskriege Deutschlands zum voraus gefeiert. Und so konnten sie den Ton ihrer Begeisterung von Schiller entlehnen, so war er mit Fichte der geistige Führer der Jugend, die sich freiwillig unter die Fahnen reihte, als der königliche Aufruf „an mein Volk" erscholl.

An den Kosmopolitismus reiht sich der Humanitätsgedanke, die Idee sowohl von der Menschheit als einem großen brüderlich einen Ganzen bei aller Mannichfaltigkeit der Völker, als auch von einem Adel, einem Recht, einer Würde ihres echten und reinen Wesens, und beides, die Darstellung des vollen und schönen Menschenthums nach seinem Inhalt wie in seinem die ganze Gattung in sich begreifenden Umfang als das Ziel der Geschichte. Auch dieser Gedanke knüpft sich ursprünglich an das Christenthum. Denn die Griechen, welche man wohl vorzugsweise als

Vertreter der Humanität nennt, ließen doch einerseits die Innerlichkeit des Gemüthlebens noch vielfach unentwickelt, die Weiblichkeit noch vielfach im Hintergrunde, andererseits sahen auch sie sich für das erwählte Volk, die andern Nationen als Barbaren an, deren sklavischem Sinne Recht geschehe, wenn der gebildete Hellene sie zu Sklaven, zu seinem beseelten Werkzeuge mache; ja Aristoteles bewies echt hellenisch das Herrenrecht der Griechen daraus daß sie schöner seien als die Ausländer, da ja auch jene selbst einem Menschen gehorchen würden der unter sie träte mit der Größe und Schönheit eines Phidias'schen Götterbildes. Der Stoiker Zeno weissagte davon daß sich alle Menschen als Volksgenossen und Mitbürger betrachten sollen, daß Ein Leben und Eine Welt wie Einer verbundenen Heerde sein soll, und Alexander der Große bekundete auch darin seine weltgeschichtliche Sendung daß er eine wechselseitige Achtung und Verbindung der Völker einleitete; aber erst Er der sich des Menschen Sohn nannte, sprach das Wort von der gleichen Kindschaft Aller, gab das Gesetz der Liebe für Alle, stellte das Urbild der Menschheit wieder her. Ein Theolog, mit dem ich mich oft der Uebereinstimmung erfreue, Hundeshagen, hat jüngst in einer akademischen Rede erörtert wie die Humanitätsidee im Christenthum wurzelt, und unter andern auf nachfolgende Punkte hingewiesen.

Es war eine häufige Einwendung gegen das auftretende Christenthum daß doch Hellenen und Barbaren nicht ein und dasselbe Gottwesen verehren könnten; indem jenes aber seinen Glauben an Einen Gott als den allmächtigen Schöpfer Himmels und der Erde predigte, bereitete es auch dem Gedanken von der Gattungseinheit der Menschen den Boden. Es lehrte ferner daß Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen, es lehrte die Abstammung aller Völker von Einem Paar, deren Möglichkeit auch die neuere Naturforschung wieder anerkennt, und hob dadurch die na-

türliche wie die geistige Einheit und Wesengleichheit des ganzen Geschlechts hervor, das damit gleiche Rechte, gleiche Pflichten und eine Continuität seiner Entwickelung erhält. Der Mensch ist nun nicht eine der Blasen, die aus dem Meer des Natursеins aufsteigen und in ihm wieder verschwinden, sondern er ist wie Gott ein Träger der Ehre der Persönlichkeit, seinem Wesen nach als Gottes Ebenbild für Wahrheit, Freiheit, Liebe geboren und gesunder Kraft theilhaftig. Durch die Sünde fällt der Mensch allerdings von Gott und seinem Urbild ab, allein Gott geht selber in Christus wieder erlösend ein in die Menschheit, der Gottmensch ist der zweite Adam, um durch ihn, den Erstgeborenen einer neuen geistigen Schöpfung die gefallene Menschheit zu ihrem Urbild zu erneuern, in einem geistigen Haupt den ganzen Leib der Menschheit zu einer organischen Einheit zusammenzufassen. Das Göttliche und Menschliche sind nun einander nicht mehr fremd, sondern das zweite vollendet sich im ersten. Der Gegensatz zur Humanität ist jetzt die Lieblosigkeit, die Selbstsucht. Die Kirche aber ward Trägerin der Humanitätsidee, sie hielt das Einheitsband der Christen aufrecht, sie suchte die Welt mit Gott zu versöhnen, die Völker zu gemeinsamem Glauben, gemeinsamer Gesittung zu führen.

Wie kam es aber daß sich in neuerer Zeit die Humanitätsidee von ihrer Wurzel, dem Christenthum, losreißen, daß sie als ein Gegensatz zu demselben hingestellt, daß Rousseau von Schiller besungen werden konnte, weil er aus Christen Menschen werbe? Ich glaube der Grund liegt in der Kirchenspaltung. Indem Protestantismus und Katholicismus einander befehdeten, verloren wir leider das Einheitsband in der Religion und meinten es in einer andern Bildung suchen zu sollen, bis auch dort der Friede wieder hergestellt und die Gemeinsamkeit des christlichen Princips in der Mannichfaltigkeit seiner confessionellen Bestimmungen

anerkannt wird. Wo man um des Glaubens willen verfolgt, statt daß man sein Licht in der Finsterniß leuchten läßt und durch Liebesthat der Wahrheit das rechte Zeugniß gibt, da zieht sich die Humanität aus der schulgerechten Dogmatik lieber für eine Zeit lang in eine dogmenlose Philosophie, in eine alle Herzen gleichmäßig erfreuende und erbauende Poesie. Das war der Fall in Deutschland am Ende des vorigen, am Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts. Daraus erklären sich Lessing und Kant, Herder und Jean Paul, Goethe und Schiller. Aber sie waren weit entfernt von der ebenso niedrigen als widrigen Erscheinung, die heutzutage mit dem Namen des Humanismus prunkt, aber gerade das was die Ehre und Würde des Menschen ist, seine Freiheit, seine ewige Persönlichkeit leugnet, ihn zu einem bloßen Naturwesen, damit zu einer Maschine ohne sich selbst bestimmenden Willen, ohne sittlichen Werth und selbständige Geistigkeit macht, die in Gott nicht das schöpferische Urbild, sondern nur ein Abbild des Menschen sehen will, damit die Humanität ihres idealen Inhalts beraubt und schließlich nur im sinnlichen Genuß des Materialismus, in der Verthierung des Menschen endigen kann. Diese Caricatur einer an sich reinen Idee hat mit Schillers Streben nichts gemein. Er berief vielmehr alle Menschen zur Geisterwürde, er stellte nur deshalb den Humanitätsgedanken neben das Christenthum, weil er dieses irrthümlicherweise zu wenig unterschied von der Dogmatik seiner Zeit, in der jener allerdings seine Heimath verloren hatte. Dem Christenthum das ihn wieder in sich aufnimmt, war seine eigene edle Natur viel zu verwandt, als daß er ihm nicht von ganzem Herzen zugejauchzt hätte.

Dies bringt uns auf Schillers Stellung zum Christenthum. Zu dem Christenthum welches heute in einem verjüngten Bunde mit der Wissenschaft steht und in freier Liebesthat mit Werk und Wort der Noth und Verwilderung

oder der kühlen Gleichgiltigkeit unserer Tage entgegenarbeitet, würde er sich anders gestellt haben als zu der schulgerechten Orthodoxie oder dem nüchternen Rationalismus seiner Jugend. Seine Dichterseele rang nach der Versöhnung von Gott und Welt, von Geist und Natur; die Theologie seiner Zeit in ihrem dualistischen Deismus gab sie ihm nicht, da pries er die phantasievolle Darstellung jener Versöhnung in den Göttern Griechenlands, ohne damals ihre Wahrheit und Wirklichkeit in dem fleischgewordenen Worte, in Christus und dem Gott der christlichen Religion zu erkennen. Er verhielt sich zweifelnd gegen das Historische, aber der sittliche Gehalt des Christenthums stand ihm unerschütterlich fest; aus Religion wollte er sich zu keiner der Religionen bekennen, die man ihm nannte, denn unter der Hülle aller Religionen erkannte er als die Religion selbst die Idee eines Göttlichen, die Liebeseinheit des Menschen mit ihm. Später sah auch er im Christenthum die einzige ästhetische Religion, und was dies für ihn heißen will, erläutert sein Ausspruch daß der Dichter der einzig wahre Mensch sei. In herrlichen Gesängen, wie im „Glück“, im „Ideal und Leben“, verkündigt er in Formen hellenischer Mythen christliche Ideen, hier auch wieder der Offenbarung seines Genius mehr als seinem angelernten Wissen und seiner Reflexion folgend, und ich werde später darthun wie das Christenthum die innerste Grundlage zweier seiner Tragödien, der Jungfrau von Orleans und der Maria Stuart, geworden ist. Und indem ich auf Vilmars, des strengkirchlichen, Geschichte der deutschen Nationalliteratur und auf meine Rede über die christliche Kunst (Religiöse Reden und Betrachtungen für das deutsche Volk) verweise, schließe ich mit einem auch dort von mir erwähnten Worte Goethe's:

„Schiller war immer im absoluten Besitz seiner großen Natur; er ist so groß am Theetisch, wie er im Staatsrath

gewesen sein würde. Nichts genirt ihn, nichts engt ihn ein, nichts zieht den Flug seiner Gedanken herab; was in ihm von großen Ansichten lebt, geht immer frei heraus ohne Rücksichten und Bedenken. Das war ein rechter Mensch, so sollte man auch sein! Schillern war eben diese Christustendenz eingeboren: er berührte nichts Gemeines ohne es zu veredeln."

Ich glaube der Altmeister des deutschen Parnasses hat bei dieser Erwähnung der Christustendenz an einige Verse des persischen Dichters Nisami gedacht, die das Wesen des Heilands gar anmuthig bezeichnet haben, im Munde eines Muhammedaners gar wohlthuend klingen. Ein todter Hund liegt am Wege und die Leute stehen umher und schmähen das Thier ein jeder auf seine Weise:

Als nun an Jesus kam die Reih',
Sprach ohne Schmäh'n er guten Sinns,
Er sprach aus gütiger Natur:
Die Zähne sind wie Perlen weiß.

Wie Lessing hielt Schiller an der Religion die Christus selber lehrte, lebend und sterbend übte, und wem etwas von jener Christustendenz eigen ist der wird auch ihn einen Christen nennen.

II.

Die Tragödien seiner Jugendzeit.

Jeder Genius ist original: er tritt mit der Eigenthümlichkeit seiner Begabung als eine neue Kraft, die weder schon da gewesen, noch zu berechnen war, in das Leben, und seine freie Schöpferkraft ist das Fortbewegende in der Weltgeschichte. Aber sie ist damit hingewiesen auf das Verständniß der Menschen, die sie nur dann mit sich fort-

reißt, wenn sie das zur Offenbarung und That bringt was bereits in den Gemüthern schlummert oder gährt, wenn der Held des Worts oder des Schwerts der Mund oder der Arm seines Volkes und seiner Zeit ist. Im rechtzeitigen Eintreten des Genius erkennt darum der Tieferblickende das Walten der göttlichen Vorsehung in der Geschichte, und ahnt wie derjenige tausendstimmigen Anklang findet oder den Lorbeer des Sieges bricht, welcher im Drang seines eigenen Herzens die Foderung des Jahrhunderts, in seinem Privatleben das Geschick des Volks erfährt.

Vor hundert Jahren lag die Hand des Absolutismus auf der Menschheit, und sie seufzte unter dem Joche des Buchstabens; um die schönen Formen der Natur lag der Reifrock mit seinen bauschigen Falten, und der schnörkelhafte Perückenstyl hatte die Einfalt der Kunst verdorben, eine steife, fremde Regelrechtigkeit den angeborenen Flug der Phantasie gefesselt. In den besseren Seelen lag die Sehnsucht nach einer Wiedergeburt, nach einer Rückkehr an die Quellen des Lebens, an die Brust der Natur; in den kräftigeren Geistern erwachte der Trieb sich aufzuraffen, dem Schein abzusagen und der freien Wahrheit zuzuschwören, das Unwesen der Formeln zu zertrümmern und die Urformen des Wesens herzustellen. Der Gegensatz des äußerlich Bestehenden und des innerlich Erstrebten ward immer schroffer, und an die Stelle der ruhigen, einsichtsvollen, fortbildenden Reform trat der Kampf der Revolution.

In Deutschland ward dieser Kampf in der Sturm- und Drangperiode der Nationalliteratur durchgefochten, die an die Stelle der Regel die Ungebundenheit des Genies, an die Stelle des Dogmas die Starkgeisterei, an die Stelle einer scheinsamen Civilisation die rohe sansculottische Natur und an die Stelle des herkömmlichen Sinnes jenen Unsinn setzte der mehr an Wahnsinn als an Dummheit grenzt, ein Zug der nach dem treffenden Ausspruch eines jener

Kraftmänner selbst den deutschen Unsinn von allem andern in der Welt unterscheidet. Viele sind in diesem Strudel untergegangen, die wahrhaft großen Genien aber, wie Goethe und Schiller, arbeiteten sich daraus zur Selbstbeherrschung, zum Maß der Schönheit, zur Meisterschaft der Kunst, die sich selbst ein Gesetz ist, zur Anerkennung der objectiven Wahrheit und ihrer ewigen Normen empor.

Goethe führte den Kampf rein auf ästhetischem Gebiet und wirkte von hier aus ohne es anzustreben auf die Emancipation des Gemüths und die Veredlung der Sitte; Schiller übertrug selbst den Streit auf andere Lebenskreise; er kam wie ein Spätling in die bald ausbrausende Bewegung; das letzte Aufflammen derselben war in ihm um so gewaltiger, und nach der Eigenthümlichkeit seiner Natur übertrug er aus dieser Jugendperiode, wie Vilmar richtig bemerkt, auf sein ganzes übriges Dichten und Trachten den Kampf gegen das Einengende gegebener Zustände, die Neigung nicht so sehr von dem Stoff sich bilden zu lassen als in denselben bestimmend einzugreifen, nicht so sehr die Wirklichkeit ihrem Sinn nach zu erfassen als seine Ideen in sie hineinzuwerfen, die Neigung zu lebhafter Darstellung und starker oratorischer Färbung. Das macht ja eben den Redner aus daß er nicht schildert um der Schilderung willen, sondern daß er ein Ziel im Auge hat zu dem er die Hörer hinleiten will, daß er nicht blos ihre Einbildungskraft beschäftigen, sondern ihren Willen zur That bestimmen will. — Wir betrachten zunächst die Periode seiner ungezügelten Naturkraft und seines Ringens nach Licht, Harmonie und Klarheit, oder des Uebergangs vom revolutionären Drange zu selbstbewußt reformatorischem Streben.

Schiller erfuhr den Gegensatz des innern und äußern Lebens der damaligen Menschheit und den Druck der Zeit auf der Karlsschule. Er wollte sich in die ewigen Wahrheiten des sittlichen Geistes vertiefen und sein Volk als geist-

licher Redner zu ihnen hinführen, aber der Herzog verlangte das talentvolle Soldatenkind für sein Lieblingsinstitut, und dort ward keine Theologie gelehrt, dort sollte er Jurisprudenz studieren. Schiller sollte später als Regimentschirurg die Gebrechen der Soldaten kuriren, während er selbst ein Bannerträger im Krieg des Geistes sein, die Schönpflästerchen wegreißen und Seelenwunden mit dem Achillesspeer des Worts schlagen und heilen wollte. Er fühlte die Mission des Dichters und Propheten in seiner Brust pochen, und sollte bei Gefängnißstrafe nur medicinische Schriften drucken lassen. Er hatte bei den Ritter- und Räuberspielen der Knaben den verwegenen Anführer gemacht, und wurde auf der Schule durch militärisches Commando und den Schall der Trommel zum Essen, Schlafen und Arbeiten getrieben. Die schöne Literatur war dort verpönt, und er bildete mit seinen Freunden einen heimlichen Dichterclub und schrieb verstohlenerweise bei nächtlicher Lampe an seiner Tragödie. Er war dabei ganz in der Gewalt der leidenschaftlichen Ausbrüche seiner Gefühle, seiner Phantasie. In der Ode gegen den Eroberer sagt er von sich:

Wüthend fahre ich auf,
Stampfe gegen die Erd', schalle mit Sturmgeheul
Deinen Namen, Verworfener,
In die Ohren der Mitternacht!

Das war keine Phrase, sondern buchstäbliche Wahrheit. Auf das Pathologische seines poetischen Pathos hat Goethe noch in der spätern Zeit hingedeutet, und in Bezug auf die Erstlingsproducte seiner Muse erzählt Petersen, ein Studiengenosse der Karlsschule: „In ihrer äußern Wirkung betrachtet war die Begeisterung in der That bei Schiller korybantischer Art. Wenn er dichtete, brachte er seine Gedanken unter Stampfen, Schnauben und Brausen zu Papier, eine Gefühlsaufwallung die man oft auch an Michel

Angelo während seiner Bildhauerarbeiten bemerkt hat." Daß er aber die Poesie nicht blos um der Kunst willen treiben, sondern mit ihr auf das Leben einwirken wollte, daß er überhaupt den Trieb zum weltbewegenden Handeln in sich hegte und pflegte, dafür zeugt sein scherzend ernstes Abschiedswort zu Streicher nach der Flucht aus Stuttgart: „Wir wollen uns wieder sehen, wenn du Kapellmeister bist und ich Minister;" dafür zeugt ein anderer Jugendfreund, General Scharffenstein: „Wäre Schiller kein großer Dichter geworden, so war für ihn keine Alternative als ein großer Mensch im activen öffentlichen Leben zu werden; aber leicht hätte die Festung sein unglückliches, doch gewiß ehrenvolles Loos werden können." Aber hat er denn nicht kraft seiner Heldennatur mächtig eingegriffen auch in das active öffentliche Leben, sodaß Carlyle in Bezug auf seinen frühen Tod die Frage Karls XII. über Alexander wiederholen konnte: „Hat er nicht lang genug gelebt, wenn er Königreiche erobert hat?" — „Diese Königreiche," fährt der geniale englische Biograph unseres Dichters fort, „wurden von Schiller nicht für eine Nation auf Kosten einer andern erobert, sie waren nicht besudelt mit dem Blute der Patrioten, mit den Thränen der Witwen und Waisen; sie wurden abgerungen dem öden Reiche der Finsterniß zur Erhöhung des Glücks, der Macht, der Würde aller Menschen: neue Formen der Wahrheit, neue Sprüche der Weisheit, neue Bilder und Scenen der Schönheit, gewonnen aus dem formlos Leeren, bestimmungslos Unendlichen, ein κτῆμα ἐς ἀεί, ein Besitzthum für immer, für alle Geschlechter der Erde."

Diese Königreiche aber hatte Schiller damals vor allem noch dem Chaos seines eigenen Innern abzugewinnen, als nach der klösterlichen Zucht der Schule der Taumel der Sinnenlust in einer damals von oben herab verliederlichten Gesellschaft auch ihn ergriff, als er jene später von ihm selbst verworfenen Gedichte für die Anthologie schrieb, über

die Hillebrand nur gerecht urtheilt, wenn er sagt: „Man traut kaum seinen Ohren, wenn man die Ausbrüche der Barbarei, die rohen Gemeinheiten, die gleich ungestümen Quellwassern hervorsprudeln, vernehmen muß, man verliert alle ästhetische Aussicht, wenn man das wüste Durcheinander von erhabenen Gedanken und niedrigen Ergüssen, von sittlicher Entrüstung und schlüpfriger Lust, von idealischem Bombast und trivialer Phrasenmacherei betrachten will." — Als Schiller an den Räubern schrieb, hatte er selbst zu Scharffenstein gesagt: „Laß uns ein Buch machen das durchaus von dem Schinder verbrannt werden muß." Aber während er sich darin ausstürmte, ward es, wie der Werther für Goethe, eine Läuterungs- und Befreiungsthat seines Genius; er erkannte das Un- und Uebermäßige und sagte in einer anonymen Selbstrecension: er würde dem Verfasser, der Regimentsarzt sei, lieber zehn Pferde als seine Frau zur Kur übergeben; er nannte einige Jahre später die Räuber eine Geburt die der naturwidrige Beischlaf der Subordination und des Genius in die Welt gesetzt, und bekennt daß er die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlt habe, als er sich angemaßt Menschen zu schildern ehe er sie kennen gelernt.

Die Räuber sind revolutionär. Die Titelvignette, ein aufgerichteter Löwe mit der Unterschrift: In tyrannos, besagte was der Dichter im Schilde führte. Der Geist der in Frankreich bald alles umstürzte, brach hier gewaltsam hervor; der Nationalconvent ernannte Schiller zum Bürger der französischen Republik, und ein Fürst sagte zu Goethe, er würde die Welt ungeschaffen gelassen haben, wenn er der liebe Gott gewesen wäre und vorausgesehen hätte daß einst Schillers Räuber in ihr erscheinen würden. Franz ist ein kleiner Tyrann mit dem Atheismus und frivolen Materialismus des système de la nature, Karl steht ihm und der ganzen Welt wie ein Danton gegenüber; Tu-

gend und Freiheit sollen durch Schrecken und Zerstörung herrschen, was das Schwert nicht heilt soll das Feuer heilen. Das Gesetz, meint er, habe noch keinen großen Mann gemacht, aber die Freiheit brüte Kolosse und Extremitäten aus. Er hat in seinem Plutarch gelesen von den großen Menschen des Alterthums und möchte nun mitten im dintenklerenden Säculum eine Republik begründen, gegen die Rom und Sparta nur Nonnenklöster gewesen sein sollen.

Das Tumultuarische, Rohe, Großprahlerische im Ganzen und Einzelnen spricht zu deutlich für sich, als daß es noch hervorgehoben zu werden brauchte. Wir können jetzt nur darüber lachen, wenn Karl Moor mit dem Kopf wider eine Eiche stößt, wenn nach der Vorschrift des Dichters fast nie jemand „abgeht" sondern immer „fortrennt, fortläuft." Ebenso wenig bedürfen andere Einzelheiten von wahrer Größe und Schönheit, wie der Traum Franz Moors im biblischen Prophetenstyl, wie die Rührung Karls nach gewonnener Schlacht beim Sonnenuntergang, erst noch unser hervorhebendes Lob. Der ganze Stoff war für die derbe Frescomalerei geeignet, und der Genius des Dichters zeigte sich in diesem glücklichen Griffe.

Die Conception ist großartig und kühn. Zum Vertreter des revolutionären Freiheitsbegriffs wählt der Dichter den Räuber. Der Räuber aber, bemerkt Hillebrand sehr gut, ist seiner ganzen Lage nach der unbedingteste Empörer gegen die menschliche Ordnung, er stellt sich ganz und gar nur auf sich, er kennt kein anderes Gesetz, keine andere Moral, keine andere Religion als sein Ich und seinen Entschluß diesem Ich alles zu opfern, sobald es sich um die Existenz handelt. Er vertritt das reine Naturrecht der absoluten Individualität, das Hugo die Todtschlagsmoral nennt. Er lebt in beständiger Gefahr, dies heischt Muth und Wagniß, er muß fortwährend seine Kraft für seine Freiheit einsetzen, er steht immerfort auf der Spitze des

Abenteuers, und dies verbreitet den Schein der Phantasie über sein Leben. Im Munde Karl Moors, Rollers und Schweizers sind nun die Gedanken der Stürmer und Dränger, zum Extrem gesteigert, an ihrem Ort; im Munde der Räuber dient die ungeheuere Kraftsprache mit ihrer bombastischen Rohheit als nothwendiges Mittel zur Charakteristik, gerade wie die Liebe zum Gräßlichen, das Eckige, unbeholfen Hünenmäßige in den Gestalten von Shakspeare's Jugendtragödien über den Krieg der rothen und weißen Rose dem Stoff angemessen war. Mag man es für eine knabenhaft prahlerische Phrase ansehen, wenn Karl Moor am Ende sagt: „Da steh' ich am Rande eines entsetzlichen Lebens und erfahre nun mit Zähnklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten würden.“ Aber der Dichter stellt sich damit entschieden über seinen Helden, indem er ihn der sittlichen Weltordnung zum Opfer bringt, indem er den Widerspruch anerkennen läßt, in welchem sein Thun und Treiben mit ihr steht. Darauf haben denn auch Hinrichs und Karl Grün hingedeutet und in den Räubern mit dem Dichter selbst einen furchtbaren Triumph der moralischen Weltordnung gesehen. Es herrscht und unterliegt darin der Wahnsinn des Eigendünkels, wie Hegel sagen würde, daß nicht das Gute, sondern das Böse die siegende Macht in der Welt sei, daß das Rechte und Wahre ohnmächtig darniederliege. Beide, sowohl Franz, der die Bande der Pietät zu vernichten strebt und wissentlich böse ist, als Karl, der das Böse zu vertilgen eigenmächtig gesetzwidrige Mittel anwendet, gehen unter. Das Racheschwert der Nemesis, das in den Händen eines Einzelnen den Gesetzen Gottes und der Natur getrotzt, wird zum mörderischen Eisen für den der es sich angemaßt, und der skeptisch verstandesvollste Bösewicht muß wie alle Teufel doch glauben und zittern; er erdrosselt sich in seinen eigenen Sophismen, deren frivo-

ler Materialismus an sich schon ein Selbstmord des Geistes war.

Die beiden folgenden Stücke, Fiesco und Cabale und Liebe kann ich nur für Nachschößlinge der Räuber ansehen, die deren Werth nicht erreichen, geschweige überbieten. Wohl ist's wahr die Freiheit erscheint nicht mehr als die der gegen die Gesellschaft empörten Räuberbande, sie erscheint als Republikanismus, als ein harter, an das alte Römerthum sich anlehnender, durchaus formaler Republikanismus, von dem erfüllt Verrina nicht bedenkt daß für seine Staatsverfassung auch patriotische, sittenstrenge, freiheitseifrige Männer nöthig sind, sondern ganz rücksichtslos will daß man eher seine Gebeine auf dem Rade zusammenlese als auf dem Kirchhof eines Herzogthums bestatte; wohl ist's wahr der Dichter hat feste historische Gestalten statt der phantastisch wilden Räuber zu zeichnen gesucht. Deshalb hat denn auch Gervinus den Fiesco über die Räuber gestellt. „Das Stück," sagt er, „eröffnet Schillers Richtung auf das Historische, mit der er begann an der Tugend der Vorgeschlechter die der Folgezeit zu entzünden; er betrat hier den Weg auf dem er groß geworden, auf dem auch außer ihm das Höchste im Dramatischen geleistet worden ist: er baute das Werk der tragischen Dichtung, den Grundlagen des großen volksmäßigen Epos entsprechend, auf dem Boden der Geschichte auf, und gab ihm dadurch Festigkeit und sichern Halt." Allein Schiller hat es in seinem subjectiven Drang nicht vermocht der Geschichte gerecht zu werden, sondern er hat gemeint sie verändern und meistern zu müssen, indem er, statt den Zufall mit der Macht des Schicksals zu begaben, eine Intrigue einschob; er hat nicht gewußt dem Streben seines Helden eine objective Grundlage in der Volksstimmung zu geben, wie Goethe im Egmont; er hat nicht verstanden die Einheit der Idee und des Interesses mit der Treue für das Factische festzuhalten, wie

Shakspeare im Julius Cäsar, an den der Fiesco ebenso zu seinem Nachtheil wie an den Hamlet erinnert; er hat nicht glücklich mit Lessing gewetteifert, als er die Emilia Galotti in Form einer Episode seinem Stück einschob; seine Frauencharakteristik ist eine verfehlte, und die Lust am Gräßlichen, die Grausamkeit, mit der er seinen Fiesco zum unbewußten Todtschläger seiner geliebten Gattin werden läßt, drückt mit allen jenen Schwächen so stark auf die Wagschale des Tadels, daß auch der Beifall über den raschen Gang der Handlung oder über den confiscirten Mohrenkopf Hassan, dieses spitzbübisch humoristische Gegenbild Fiesco's, die Wagschale des Lobes nicht mit jener ins Gleichgewicht setzen kann.

In Cabale und Liebe wird das Recht des Menschen, das Recht des Herzens dem herkömmlichen Rangunterschied der Stände entgegengesetzt. Das Motto des Stücks könnten Ferdinands Worte sein: „Ich bin ein Edelmann. Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall, oder mein Wappen giltiger als die Handschrift des Himmels in Louisens Augen: dies Weib ist für diesen Mann!" Aber es bleibt bei der hochtönenden Phrase von seiner Seite: „Durchreißen will ich all diese eisernen Ketten des Vorurtheils, frei wie ein Mann will ich wählen, daß diese Insectenseelen am Riesenwerk meiner Liebe hinaufschwindeln!" Aber er macht sich nur lächerlich, indem er sich und seine Geliebte vergiftet, die, wenn sie wirklich die Buhlerin eines Kalb war, dann wahrlich nur bemitleidende Verachtung, nicht aber das Opfer eines edlen Jugendlebens verdiente. Hätte Schiller die Absicht gehabt in der Louise Millerin die Verbildung zu zeichnen, welche in einem naiven bürgerlichen Mädchen eine sentimentale Romanlectüre und das hohl pathetische Phrasenthum einer aufklärerischen Tugendschwätzerei hervorgebracht, so wäre ihm sein Vorsatz gelungen. Das ganze Stück tritt dadurch auf die Grenze der Parodie, so wie es durch die

übertreibende Darstellung von vornehmer Schurkerei zur Caricatur wird, und insofern von historischem Werth ist als es uns zeigt in welchem Licht damals dem Volk das vom Hof Ludwigs XV. aus verdorbene Leben der höhern Stände erschien. Dagegen ist der alte Geiger Miller eine köstliche Gestalt, so frisch, so aus ganzem Holz geschnitten, so realistisch individuell wie Schillern wenig Aehnliches gelungen ist. Er ist eine kerngesunde Natur, und ihn allein umfließt ein Hauch echter Poesie; er ist der Musikus, der, wenn auch handwerklich, doch im Reiche der Kunst lebt und künstlerisch aufgefaßt ist, während die andern Figuren alle sich wohl manchmal aufspreizen, aber zu keiner Idealität emporwachsen.

Diese drei Jugendwerke sind polemisch, sie treten verneinend auf gegen dasjenige was der Dichter für verwerflich hält, sie sind das Klirren der Kette, die der Gefangene zerreißt. Aber kein großer Geist bleibt bei der Negation stehen, vielmehr dient sie ihm nur dazu um einer neuen Position Raum zu schaffen, und so sind auch für Schiller jene Tragödien nur der Weg zu einer andern und höhern, in welcher er nun der Welt in aufbauender, bejahender Weise verkündet was er für das Wahre und Rechte hält, an dessen Verwirklichung in der Welt er glaubt, sollte es auch zunächst nur das Traumbild einer begeisterten Phantasie, nur der Gesinnungsinhalt einer schwärmerischen Jugend sein. Dieses Werk ist der Don Carlos. Derselbe verbindet die Ideen jener ersten Dichtungen, die, großartig in der Conception, aber in der Ausführung vielfach verfehlt, in dieser Weise als ein Entwickelungsmoment des Dichters wie als Ausdruck von Zeitstimmungen mehr einen historischen als ästhetischen Werth haben.

Don Carlos lehnt sich an die Geschichte an, wie Fiesco; er steht an einer Grenzscheide der Culturentwickelung, in einer Periode des Kampfs von Autorität und selbstkräftiger

Individualität, von absoluter Herrschergewalt und allgemeiner Freiheit; Don Carlos wiederholt die Conflicte von Cabale und Liebe in einer höhern Sphäre: dem Sohn ist die Geliebte durch den Vater und König entrissen und er verzehrt sich in seiner Gluth für sie, indem er das Recht des Herzens gegen die Convenienz der Politik und das Gesetz der Sitte vertritt. Don Carlos enthält im Posa den wiedergeborenen Karl Moor, der jetzt nicht mehr durch Zertrümmerung, sondern durch Erbauung, nicht mehr mit der Brandfackel und dem Dolch des Räubers, sondern mit dem Lichte der Wahrheit und dem Schwerte des freien Worts die Welt umgestalten will. An die Stelle der Revolution tritt die Reform, das Aussprechen der Idee und das Gestalten und Bilden nach ihr. Don Carlos ist das wundersame Denkmal von dieser Läuterung des Schiller'schen Geistes, das Symbol seiner sittlichen Selbsterhebung in eine höhere Sphäre, nicht das vollendete Werk der befreiten harmonischen Seele, sondern das Abbild des Reinigungsprocesses. Nur so können wir ihm gerecht werden.

Gervinus hat sehr schön hervorgehoben daß nach der Flucht aus Stuttgart die Seele Schillers sich unter Widerwärtigkeiten des Geschicks zu läutern begann, wie die Goethe's in Italien unter dem Lächeln des Glücks. Ein vortrefflicher Kern, eine heitere Männlichkeit, Ehre, Standhaftigkeit und ein wahrhaft gefaßtes Gemüth spiegelten sich bei jeder Gelegenheit in seinem Benehmen, in seinen Aeußerungen. Er fand einen Zufluchtsort bei Frau von Wolzogen zu Bauerbach und pries es an der Freundin, daß sie den zum edeln Menschen gemacht, der, wenn er schlecht wäre, Gelegenheit gehabt hätte Tausende zu verderben. Er ward von Dalberg nach Mannheim zurückgerufen und schloß in seiner Thalia den Bund mit der Nation, indem ihn etwas Großes anwandelte bei der Vorstellung keine andern Fesseln zu tragen als den Ausspruch der Welt, an keinen andern

Thron zu appelliren als an die menschliche Seele. Die Freundschaft mit Frau von Kalb in Mannheim und dann die mit Körner und dessen Familie in Dresden wirkte sittigend, beruhigend, harmonisirend auf sein Gemüth. Ihm kamen gute Menschen rettend entgegen, und während bei Goethe die sittliche Reinigung eine Folge der künstlerischen war, während diesem in der Anschauung des Alterthums die Idee des Maßes auch fürs Leben aufging, ward Schillers poetische Läuterung und Wiedergeburt durch die sittliche eingeleitet und vermittelt. In Rudolstadt fand er die Geliebte, die seine Gattin werden sollte; er schrieb an seine Schwägerin: „Diese Gegend soll der Hain der Diana für mich werden, denn seit geraumer Zeit geht's mir wie dem Orest in Goethe's Iphigenie. Ihr werdet die Stelle der wohlthätigen Göttinnen vertreten und mich vor den bösen unterirdischen beschützen." — Gemeinsam mit Goethe war ihm das Studium der griechischen Dichter, Homers, den die Voß'sche Uebersetzung ihm aufschloß, und der Tragiker, zur Bildung seines eigenen Geschmacks, zur Hinleitung auf die plastische Vollendung und die innige Einfachheit der Poesie. Und so gewann er den großen Begriff von dem Künstler, daß ihm die Würde der Menschheit in die Hand gegeben sei, und er gelobte sie zu bewahren und durch die Dichtung als Verkündiger der Wahrheit, als Erzieher zur Freiheit zu wirken. Das Gedicht: „die Künstler" bezeugt diese Erkenntniß und diesen Entschluß. All das Erwähnte zusammen lehrt uns den Don Carlos verstehen.

Der Don Carlos war in demselben oppositionellen Drang empfangen wie die frühern Werke; „ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause" lag dem Dichter im Sinn, die Zerrüttung, welche Philipps Despotismus durch Vermählung mit der Braut seines Sohnes in das eigene Haus brachte, wollte er schildern; es war also auf eine Erneuerung von Cabale und Liebe abgesehen. In seinen Brie-

fen aus damaliger Zeit ist von Posa noch gar nicht die Rede; aber einen andern Zweck seiner Dichtung bezeichnet er in einem Schreiben an Reinwald: „Ich will es mir zur Pflicht machen in Darstellung der Inquisition die protestantische Menschheit zu rächen und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen. Ich will einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoßen." Diese Worte beweisen wie sehr damals das Pathologische noch vorwog, wie sehr er die Gegner seiner Lieblingshelden noch persönlich haßte und sie rednerisch angriff statt sie historisch unbefangen zu schildern und sie auf ihrem Standpunkte in ihrem wenn auch einseitigen Rechte zu zeigen. Nach dem angegebenen Plan waren drei Acte geschrieben und allmälig in der Thalia erschienen. Ein künstlerischer Fortschritt zeigt sich hier zunächst in der größern Mäßigung der Sprache, und die höhere Klarheit und Harmonie, die in die Seele des Dichters einzogen, gaben sich dadurch kund daß er die Prosa verließ und zum metrischen Wohlklang des Verses griff, wodurch zugleich die ganze Darstellung aus dem Gebiet gemeiner Wirklichkeit in das der idealen Wahrheit gerückt wurde.

Je mehr aber Schiller selbst ein anderer ward, desto weniger genügte ihm sein Carlos, desto weniger konnte er in dessen Persönlichkeit aussprechen was immer mehr in seiner Seele reifte, was seinem Herzen immer theurer ward, und so begann er sich selbst im Marquis Posa zu verkörpern, dessen Nebenrolle, als des Freundes von Carlos, nunmehr zur Hauptrolle als des Trägers der Idee der Humanität und Freiheit emporwuchs. Der Dichter pflanzte seine Tragödie Posa auf die Tragödie Carlos, er verkürzte die fertigen drei Acte fast um die Hälfte und suchte die Wurzeln der beiden folgenden in sie hineinzusenken, beides möglichst gut zu verschmelzen. Daß die Einheit des Gedichts dabei nicht ganz verloren ging, liegt einmal in dem

Umstand daß derselbe Grundgedanke sich im Verhältniß des Carlos wie des Posa zum König nur nach zwei verschiedenen Seiten darlegt: es ist das Recht der Individualität, was hier als Stimme des Herzens und der Empfindung, dort als Freiheit des Gedankens und der That sich idealistisch ausspricht und in seiner Einseitigkeit an der Realität der Verhältnisse zerschellt, aber nicht um vernichtet zu werden, sondern um in sie überzuströmen, in ihnen seine Auferstehung zu feiern. Und Posa erscheint nicht blos als Herold des freien Gedankens und freien Staats, er wird auch an Carlos' Statt Gegenstand der Liebe. Denn daß in den letzten Worten der Königin zu ihm das Bekenntniß ihrer Liebe plötzlich hervorbricht, ist mir ebenso gewiß als daß Schiller seinen Helden dadurch zum Mittelpunkt des Ganzen machen, dadurch um so größer machen wollte, wenn er trotzdem seinem Entschluß der Selbstaufopferung getreu bleibt. Erst so gewinnen seine Worte: „Königin! das Leben ist doch schön!" ihre wahre Bedeutung.

Es klingt uns jetzt fast unglaublich daß Schiller in der damaligen empfindsamen Gleim'schen Periode der Freundschaftsschwärmerei nöthig hatte zu beweisen er habe keineswegs den Zweck gehabt in seiner Dichtung darzuthun daß leidenschaftliche Freundschaft ein ebenso rührender Gegenstand für die Tragödie sein könne als leidenschaftliche Liebe, daß er nöthig hatte auf das ausdrückliche Wort des Königs hinzudeuten: der Freundschaft Flamme habe Posa's Herz nicht ausgefüllt, das habe der ganzen Menschheit geschlagen, seine Neigung sei die Welt mit allen kommenden Geschlechtern gewesen. Er bekennt in den Briefen über den Don Carlos das Zwiespältige des Werks und erklärte es aus dessen langsamer Entstehungsgeschichte. Er sagt dort selbst weiter: „Es schien mir eines Versuchs nicht ganz unwerth Wahrheiten, die jedem der es gut mit seiner Gattung meint, die heiligsten sein müssen und die bis jetzt nur das Eigen-

thum der Wissenschaften waren, in das Gebiet der schönen Künste herüber zu ziehen, mit Licht und Wärme zu beseelen, und als lebendig wirkende Motive in das Menschenherz gepflanzt in einem kraftvollen Kampfe mit der Leidenschaft zu zeigen."

Das Glück und die Freiheit des Menschen im freien und glücklichen Staat begeistert den Dichter, begeistert seinen Posa, aber es wird mehr darüber gesprochen, ich möchte sagen docirt, als dafür gehandelt. Posa ist Idealist, er strebt nach Vernunftideen einem fernen Ziele zu, und handelt nicht nach den Umständen und aus ihnen heraus, er kümmert sich nicht um die Individualitäten, und er der dem Philipp zugerufen: „Seien Sie von Millionen Königen ein König!" er wäre bereit die Eboli zu ermorden, wenn es seinem Plane diente („das Schicksal Spaniens und eines Weibes Leben!"); er verfährt ebenso despotisch, ebenso willkürlich mit Carlos als der selbstsüchtige Zwingherr; er der die Selbständigkeit der Individuen proclamirt, geht dennoch selber heimlich und gewaltsam zu Werke. Das verwickelt ihn in ein Netz, aus dem er keinen andern Ausweg sieht als sich zum Sühnopfer zu bringen, durch seinen Tod die todüberwindende Macht der Idee zu beweisen, der er gehuldigt, und dadurch seinen Freund zu entflammen das schöne Traumbild ihrer Jugendbegeisterung wahr zu machen. So steht Posa vor der Seele des Dichters da, aber dem Zuschauer wird es nicht klar daß kein anderer Ausweg vorhanden sei, er meint daß der Held sich unmotivirt aus Lust am Erhabenen, um Bewunderung buhlend, in diese That stürze; der Untergang Posa's durch die mörderische Kugel trifft uns unvorbereitet; wir haben weder die Katastrophe des Stücks noch den Todeskeim im Helden vorausgefühlt, wir sind mehr überrascht und erstaunt, als daß die Furcht und deren Läuterung in unserer Seele, daß die wahre Rührung der Tragödie in uns hervorgebracht wor-

den wäre. Dazu kommt daß die ganze Verwickelung durch die Prinzessin Eboli gar zu spitzfindig ausgeklügelt ist und der Dichter uns dennoch zumuthet zu glauben daß Carlos die Handschrift der Königin nicht kenne, von der er doch Briefe mit sich führt. Es fehlt die gerade, fortschreitende Entwickelung der Handlung und der Charaktere; dies kommt aus der ursprünglichen Zwiespältigkeit des Ganzen, dies stört aber die tragische Wirkung und theilt das Interesse.

Es ist auch in der zweiten Hälfte dem Dichter nicht gelungen seinen Alba und seinen Domingo objectiv zu zeichnen. Jener schwankt zwischen dem Hofschranzen und rauhen Henkersknecht des Fanatismus, ohne daß seine persönliche Größe und die conservative Richtung, die er vertritt, annäherungsweise so hervorgehoben würden wie in Goethe's Egmont; dieser ist der heuchlerische und blutdürstige Pfaffe, ohne daß uns der Dichter den Ernst und die Volksthümlichkeit des restaurirten Katholicismus in Spanien auch nur andeutete, uns nur ahnen ließe wie der Reformation in Spanien ein Geist gegenüberstand, der fähig war auf dem Gebiet der Kunst einen Calderon und einen Murillo als die leuchtendsten Häupter unter einer reichen Schaar herrlicher Genossen hervorzubringen. Gelungen ist die Zeichnung des Königs. Es ist wahrhaft tragisch wie er, der selbstsüchtige Alleinherrscher, sich nun allein fühlt und zur Vorsehung betet daß sie ihm einen Menschen geben möge; auch hat Schiller Philipps historische Größe bei dem Verlust der Armada in sein Werk mit aufgenommen.

Vielleicht den entscheidendsten Beweis für die Reife, Läuterung und Harmonie des Schiller'schen Geistes bei der Vollendung des Don Carlos im Unterschiede von der ersten wilden Sturm- und Drangperiode liefert die Vergleichung seiner Auffassung der reinen Weiblichkeit im Bilde der Königin Elisabeth mit den Frauengestalten seiner Prosadramen. Jetzt spricht Posa von einem Ideal der Tugend,

Das aus der Seele mütterlichem Boden,
In stolzer, schöner Grazie empfangen,
Freiwillig sproßt und ohne Gärtners Hülfe
Verschwenderische Blüthen treibt,

und bezieht dies auf die Königin, von der er hinzufügt:

In angeborner stiller Glorie,
Mit sorgenlosem Leichtsinn, mit des Anstands
Schulmäßiger Berechnung unbekannt,
Gleich ferne von Verwegenheit und Furcht,
Mit festem Heldenschritte wandelt sie
Die schmale Mittelbahn des Schicklichen.

Durch Gedankenfreiheit, durch philosophische Einsicht die Freiheit des Staats und in ihr das Glück der Menschheit zu gründen war Posa's Ziel, und er entwickelte vor König Philipp das Thema, das Schiller in seinen „philosophischen Briefen" in der Kürze so ausgesprochen: „Leben und Freiheit in größtmöglichem Umfang ist das Gepräge der göttlichen Schöpfung." Jene Unterredung Posa's ist der Mittelpunkt des Werks, hier tritt der Dichter auf als Verkündiger der Ideen die ihn beseelen, hier wird Posa zur Offenbarung seines poetischen Genius, und was wir auch für Mängel sonst in der Tragödie finden, wir werden doch das Werk mit seinem strengen Kritiker Hillebrand einen dramatischen Hymnus auf die im freien Staat freie Menschheit nennen, und anerkennen daß eine Menge wohlgelungener Situationen es auszeichnen, daß die sittliche Erhabenheit der Gefühle und der Gedanken mit einer erbauenden Kraft auf jugendliche Gemüther wirkt. Wer so die Gährung seiner Jünglingstage klärt von dem ist zu erwarten daß er das Ideal, das in seiner Seele lebt, niemals verleugnen, daß er es in der Realität der Welt als deren innersten Kern wiedererkennen und in der Wirklichkeit darstellen wird.

III.

Der Wallenstein.

Im Uebergang von der Jugend zum Mannesalter bedurfte Schiller, der Dichter der Idee und Idealist, der Erarbeitung einer selbstbewußten Klarheit seiner eigenen Gedanken, einer tiefern Einsicht in das Wesen der Dinge und das Walten der Gottheit; er bedurfte einer Erfüllung seines Geistes mit realem Inhalt, mit Anschauungen des Lebens, seiner Eigenthümlichkeit gemäß mehr des Lebens und Entwickelungsganges der Menschheit als des einzelnen Menschen. Die Vorsehung kam der Foderung seines Genius liebevoll entgegen: Schiller ward Professor der Geschichte und Aesthetik in Jena, sein Beruf führte ihn auf die philosophischen und historischen Studien, die ihm zur Vollendung seiner Poesie unentbehrlich waren, und kraft der Selbstthätigkeit seiner Natur bezeichnete er auch diese Durchgangsperiode mit Werken die seinem Namen Ehre machen und ihm eine Stelle in der Wissenschaft sichern. Damals stand ihm Wilhelm v. Humboldt zur Seite und verlebte seine ideenreichsten Tage mit ihm, und als er sich anschickte, zur Poesie zurückzukehren, leuchtete ein guter Stern der Stunde eines zufälligen Zusammentreffens mit Goethe, eines Gesprächs über das Organische in Natur und Kunst, und beide reichten sich die Hand zum Freundschaftsbunde.

Als Goethe aus Italien zurückkehrte war Schiller in Weimar, aber jener, der innerlich geläutert und harmonisirt nun die reinsten Anschauungen zu nähren und mitzutheilen gedachte, der seine Iphigenie und seinen Tasso in classischer Formvollendung, in künstlerischer Ruhe seinem Volk ans Herz legen wollte, er fand bei seiner Rückkehr nach Deutschland solche Werke im Ansehen, die der von ihm überwundenen Periode angehörten, neben Heinse's Ardin-

ghello mit seiner sinnlichen Ueppigkeit die Räuber Schillers mit ihrer rohen hinreißenden Kraft; er meinte gegen ihren lauten Sturm mit dem stillwirkenden Frieden seiner neuen Dichtungen nicht wetteifernd ankämpfen zu können, und zog sich vor Schiller zurück. Dieser selbst schrieb an Körner: „Oefters um Goethe zu sein würde mich unglücklich machen; er ist an nichts zu fassen und seine Welt ist nicht die meinige. Er macht seine Existenz wohlthätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben. Dies scheint mir eine consequente und planmäßige Handlungsart, die ganz auf den höchsten Genuß der Eigenliebe calculirt ist. Ein solches Wesen sollten die Menschen nicht um sich herum aufkommen lassen. Mir ist er dadurch verhaßt, ob ich gleich seinen Geist von ganzem Herzen liebe und groß von ihm denke. — Eine ganz sonderbare Mischung von Haß und Liebe ist es die er in mir erweckt hat, eine Empfindung die derjenigen nicht ganz unähnlich ist die Brutus und Cassius gegen Cäsar gehabt haben müssen; ich könnte seinen Geist umbringen und ihn wieder von Herzen lieben.“

Einige Jahre später war dies anders geworden. Schiller stand auf dem Punkte die Wiedergeburt seiner Poesie zu feiern, und während er lernend an Goethe sich anschloß, konnte er anregend diesen wieder zum Dichter machen, was derselbe zu sein fast aufgehört hatte. Sie waren beide so gereift und befestigt, daß keiner den andern überwältigend aus der eigenen Bahn zu reißen vermochte, daß sie aber in wechselseitiger Einwirkung einander ergänzen und fördern, daß sie zur Darstellung des vollmenschlichen Daseins sich verbinden konnten. So faßten beide sofort ihren Freundschaftsbund, indem sie von dem Tag ihrer gegenseitigen Erkenntniß eine neue Epoche datirten. Sie gründeten ihr Verhältniß auf wechselseitige Perfectibilität, wie Schiller, auf Ergänzung, wie Goethe es ausdrückte; sie schlossen nach den Worten Goethe's den Bund von Natur und Freiheit

und besiegelten ihn durch den größten Wettkampf zwischen Subject und Object. Es begegnete sich nach Schillers Bezeichnung der speculative Geist mit dem intuitiven, indem jener lernte sich der Erfahrung, dieser sich dem Gesetze zu nähern; es konnte jeder dem andern etwas geben und etwas dafür empfangen, und so begannen sie ihr Sein und Wollen als ein Ganzes zu denken. Nun schrieb Schiller an Goethe die herrlichen Worte, die eine auch in sittlicher Beziehung so schöne Ueberwindung jener mitgetheilten Briefstelle an Körner enthalten und Zeugniß geben wie sich der Adel seiner selbstkräftigen Seele auch in treuer Hingabe an eine andere beseligt fühlte: „Wie lebhaft hab' ich erfahren daß das Vortreffliche eine Macht ist, daß es auf selbstsüchtige Gemüther auch nur als eine Macht wirken kann, und daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit gibt als die Liebe."

Wohl hat Humboldt Recht zu sagen, daß Goethe und Schiller in ihrer gemeinsamen Thätigkeit ein bis dahin nie gesehenes Vorbild aufgestellt und auch dadurch den deutschen Namen verherrlicht haben. Ihr Briefwechsel ist ein Denkmal der Humanität, während er zugleich als eine lange noch nicht ausgebeutete Fundgrube der Aesthetik daliegt und uns, mit Varnhagen zu reden, das Innere der Verwaltung der größten literarischen Güter, welche das Jahrhundert aufzuweisen hat, ohne Rückhalt offen darlegt. Goethe vollendete zuerst den Meister, Schiller, von der Philosophie ausgehend, schuf seine Gedankenlyrik; dann wetteiferten sie mit ihren Balladen, und während die Horen Deutschlands tüchtigste Schriftsteller versammeln sollten um die Grenzscheide zwischen der Schule und dem Leben aufzuheben und die Resultate der Wissenschaft in anziehender Darstellung volksthümlich zu machen, flogen die Xenien wie Brandraketen unter die Philister, um die wuchernde Saat des Gewöhnlichen oder Schlechten zu verzehren und dem Echten,

Trefflichen reinen Boden und reine Luft zu gewinnen. Während die Gegner sich in schimpfender Gemeinheit ergingen, standen beide Dichter fest „im Bunde des Ernstes und der Liebe," um zu zeigen „in welch unzugänglicher Burg der Mensch wohnt dem es immer Ernst mit sich selbst und der Sache ist." Nach dem polemischen Wagstück dachten sie nur an positive Leistungen und befleißigten sich großer und würdiger Kunstwerke. Goethe dichtete Hermann und Dorothea, Schiller den Wallenstein.

Schiller suchte im Wallenstein die Summe dessen zu ziehen was er im Verkehr mit Goethe gewonnen. „Und so hoff' ich," schrieb er ihm, „soll mein Wallenstein das ganze System desjenigen was bei unserm commercio in meine Natur hat übergehen können, in concreto zeigen und enthalten." Er erkannte daß erfundene Stoffe eine Klippe für ihn seien, dem niemals die Idee, seither aber deren Sättigung mit Realität gefehlt hatte, und er stellte sich deshalb auf den Boden der Geschichte, ließ sich von ihr die Fülle des Materials bieten und ging diesmal nicht sowohl vom Allgemeinen aus, als er sich vom Besondern aus zu ihm erhob. „Es steht in meinem Vermögen," schrieb er wiederum, „eine gegebene, bestimmte und beschränkte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während die objective Bestimmtheit eines solchen Stoffs meine Phantasie zügelt und meiner Willkür widerstrebt."

Schiller macht ein mühevolles, ausführliches Quellenstudium, und dabei betrachtet er sich in Karlsbad das österreichische Militär, dabei sucht er in Eger das Rathhaus, das Bild Wallensteins und das Haus seiner Ermordung auf, und besieht sich die Lanze die ihm den Todesstoß gegeben; er macht für seinen Seni astrologische Studien, er liest Abraham a Santa Clara für seine Kapuzinerpredigt, denn er will jetzt von Anschauungen ausgehen, auf realistischem

Grund sich in das Ideale erheben. Er schreibt sogar die ersten Entwürfe in Prosa, fühlt aber bald daß die Größe des Ganzen sowohl wie seine reinere poetische Stimmung den Vers verlangen. Er nimmt dabei seinem Helden gegenüber eine weit objectivere Stellung ein als früher. „Beinahe möchte ich sagen," äußert er auch hierüber wieder selbst, „das Sujet interessirt mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt Den Hauptcharakter so wie die meisten Nebencharaktere tractire ich wirklich bis jetzt mit der reinen Liebe des Künstlers; blos für den jungen Piccolomini bin ich durch meine eigene Zuneigung interessirt." Daß selbst die Persönlichkeit Goethe's Schillern bei der Zeichnung seines Realisten Wallenstein vorgeschwebt, hat Hofmeister fein bemerkt: seine Gestalt ist gastlich und hoheitblickend, rein und edel sind seine Züge, über das braune Scheitelhaar des fünfzigjährigen Mannes sind die Jahre machtlos hingegangen: der Dichter denkt sich das Aeußere seines Helden ähnlich dem Bilde Goethe's.

Es war eine Riesenarbeit den spröden und so umfangreichen Stoff zu gestalten; für Schiller aber bestand die entscheidende That darin daß er sich in denselben versenkte, daß er die gegebenen Verhältnisse der Geschichte, nicht eigene Gefühle oder Gedanken zum Ausgangspunkt der Charaktere und zur Motivirung der Thaten machte, daß er nicht seine Idee in den Helden hineinlegte, sondern aus dessen eigenem Wesen herausarbeitete. Die Wahl des Gegenstandes war der glücklichste Griff seines Genies: ein Held aus der vaterländischen Geschichte, dessen Name noch in der Tradition des Volks lebte, dessen Umgebung die Religionskriege bildeten, für den also die Theilnahme nicht erst erworben zu werden brauchte, der sie vielmehr schon mit sich brachte, ein Held der als eine sich selbst überhebende Größe an sich schon wahrhaft tragisch war und vom Dichter deshalb nur gestal-

tet, nicht umgestaltet zu werden brauchte. Er schuf in den Generalen und Diplomaten des dreißigjährigen Kriegs eine Reihe von Charakteren, von denen ein jeder eine eigene objective Persönlichkeit ist, die völlig aus der Subjectivität des Dichters heraustreten und im Geiste der Zeit geschildert sind. Ja der idealische Schiller wußte sich diesmal so in den Gesichtspunkt und die Sinnesart seiner Gestalten zu versetzen, daß er den Trompeter bemerken ließ, „wie dem Jäger die Hosen sitzen und am Kragen die sauberen Spitzen." Freilich geht er nicht bis zu dem Grade einer oft genrebildlichen Individualisirung fort, durch die sich Shakspeare als Dichter der Weltwirklichkeit auszeichnet, sondern gibt seinen Charakteren stets etwas von jenem typischen Gepräge, das den Helden der griechischen Tragödie eigen ist, daß sie zu Vertretern von Gattungseigenschaften und allgemeinen Richtungen macht, und sucht so die Elemente beider Darstellungsweisen in einer neuen zu verschmelzen und sich in ihre Mitte zu stellen im Einzelnen wie im Ganzen. Sehr richtig deutet dies Wilhelm v. Humboldt an, wenn er sagt: „Alles Einzelne in der großen, so unendlich vieles umfassenden Begebenheit sollte der Wirklichkeit entrissen und durch dichterische Nothwendigkeit verbunden erscheinen; alle Grundlagen, auf welche der kühne Held sein gefahrvolles Unternehmen stützen wollte, alle Klippen, an welchen es scheiterte, die politische Lage der Fürsten, der Gang des Kriegs, der Zustand Deutschlands, die Stimmung des Heeres, sollte vor den Augen des Zuschauers dichterisch und anschaulich dargestellt werden." — Die Phantasie und das Herz des Dichters vollbrachten hier was Wallenstein von Max sagt:

— Er stand neben mir wie meine Jugend,
Er machte mir das Wirkliche zum Traum,
Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
Den goldnen Duft der Morgenröthe webend. —
Im Feuer seines liebenden Gefühls

Erhoben sich mir selber zum Erstaunen
Des Lebens flach alltägliche Gestalten.

Betrachten wir zu näherer Verdeutlichung den Charakter Wallensteins, so hat ihn Schiller als Realisten geschildert, wie er selbst diesen Begriff am Ende seiner Abhandlung über naive und sentimentale Dichtkunst erörtert. Er ist aus derbem Stoff gebildet, er ist ein Beobachter, der nach den Umständen, nicht aus Ideen handelt, der die Menschen wie ein großer Rechnenkünstler für seine Zwecke benutzt, und in gleichmäßiger Fassung die Dinge zu beherrschen weiß; er läßt die Andern in ihren Kreisen gewähren, aber er weist schonungslos zurück was ihm die seinigen stört. Er hat ein Herz fürs Ganze, aber er sucht seine Größe darin. Er ist ein praktischer Mann, er muß wirken und die Frucht seiner Thaten will er brechen; er kann sich nicht wie ein Tugendschwätzer an seinem Willen und Gedanken wärmen; er zögert auch da nicht mit seinem Handeln wo sich das Herz nicht ganz zurückbringt aus dem Streit der Pflichten; er weiß daß die allgemeinen Güter der Himmlischen wie das Licht erfreuen, aber nicht reich machen, daß jedoch das Gold der Erde den unterirdischen Mächten abgerungen werden muß; er aber kann nicht durch das Leben gehen ohne Wunsch, um rein im reinen Element sich zu erhalten; er will wie Cäsar lieber das Schwert gegen Rom ziehen, als sich entwaffnen und verloren sein. Er sagt:

Eng ist die Welt und das Gehirn ist weit,
Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen;
Wo eines Platz nimmt muß das andre rücken,
Wer nicht vertrieben sein will muß vertreiben,
Da herrscht der Streit und nur die Stärke siegt.

Und während der Dichter aus dem einseitigen, selbstsüchtigen Realismus Wallensteins, wie wir sehen werden, seine Schuld und seinen Untergang herleitet, weiß er ihn zugleich mit der

wahren Größe des Herrschergeistes zu schmücken. Er ist geboren, sagt Max, dem Herrschtalent den Herrschplatz zu erobern, er stellt sich hin wie ein Mittelpunkt für Tausende, wie eine feste Säule, an die man sich mit Lust mag schließen und mit Zuversicht:

Und eine Lust ist's wie er alles weckt
Und stärkt und neu belebt um sich herum,
Wie jede Kraft sich ausspricht, jede Gabe
Gleich deutlicher sich wird in seiner Nähe!
Jedwedem zieht er seine Kraft hervor,
Die eigenthümliche, und zieht sie groß,
Läßt Jeden ganz das bleiben was er ist,
Er wacht nur drüber daß er's immer sei
Am rechten Ort, — so weiß er aller Menschen
Vermögen zu dem seinigen zu machen.

Er will daß ihn das Reich als seinen Schirmer ehre, die Fremden sollen auf deutschem Boden kein Land besitzen, er fühlt sich als den Mann des Schicksals um den Knäuel des Kriegs zu zerhauen, und so sehen die Bürger Egers in ihm einen Friedensfürsten, den Stifter neuer goldener Zeit. Er weiß daß es der Geist ist der den Körper baut, und der Dichter macht ihn zu einer tiefern Natur, die es erkennt daß es im Leben Augenblicke gibt wo man dem Weltgeist näher ist als sonst und eine Frage frei hat an das Schicksal. Das Idealisiren Schillers zeigt sich dabei besonders in der Art und Weise wie Wallensteins Sternenglaube auf die Ahnung von einem organischen Weltganzen basirt wird, in welchem Alles mit Allem in innerm Zusammenhange steht, sodaß er sich hoch über Illo erhebt, der nur das Irdische durchschaut und nur das Nächste mit dem Nächsten klug verknüpfen kann:

Doch was geheimnißvoll bedeutend webt
Und bildet in den Tiefen der Natur, —
Die Geisterleiter, die aus dieser Welt des Staubes
Bis in die Sternenwelt mit tausend Sprossen
Hinauf sich baut, an der die himmlischen

Gewalten wirkend auf und nieder wandeln,
— Die Kreise in den Kreisen, die sich eng
Und enger ziehn um die central'sche Sonne, —
Die sieht das Aug' nur, das entsiegelte,
Der hellgebornen heitern Joviskinder.

Das sind Worte voll Faustischer Tiefe und Poesie. Aus solcher Anschauung stammt der Glaube an eine eigene Bestimmung, vor deren Vollendung der große Mann gegen alle Unbill gefeit ist. Das sagt auch Gordon von Wallenstein, und setzt hinzu:

— Oft ergriff's ihn plötzlich wundersam,
Und der geheimnißvollen Brust entfuhr
Sinnvoll und leuchtend ein Gedankenstrahl,
Daß wir uns staunend ansahn, nicht recht wissend
Ob Wahnsinn, ob ein Gott aus ihm gesprochen.

„Von der Parteien Haß und Gunst verwirrt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte," sagt der Dichter von seinem Helden, und motivirt dieses schwebende Urtheil der Geschichte durch das Schwanken Wallensteins, indem er mit großem Tiefsinn einen Hamletartigen Zug daraus entwickelt: Wallenstein spielt mit Gedanken und Entwürfen, ohne daß es schon ein ernster Entschluß wäre sie auszuführen; sie stehen als bloße Möglichkeiten vor seiner Seele, aber gerade dadurch daß er sich mit ihnen beschäftigt, gewinnen sie mehr Macht in ihm und über ihn, und auf einmal kann er nicht mehr wie er will, die Fäden, die er da und dort geknüpft und allein in der Hand zu haben meinte, werden ihm als Schicksalsnetz ums Haupt geworfen.

Hier ist wieder ein Ring der das Schiller'sche Werk an die griechische Tragödie knüpft. Die verschiedenen Stufen der Schicksalsansicht bei den Griechen treten in einzelnen Personen, in einzelnen Sprüchen unseres Dramas hervor. Wie manche der Alten von einem Neide der Götter sprechen, so nennt Wallenstein des Schicksals Mächte eifersüch-

tig; wie Herodot sagt daß der Blitz die höchsten Thürme treffe und das Große am ersten der alles ausgleichenden Nemesis verfalle, so klagt Thekla bei der Kunde vom Tode des Geliebten, das sei das Loos des Schönen auf der Erde unter die Hufe der Rosse geschleudert zu werden. Aber wie jener Ansicht der Griechen die Idee zu Grunde lag daß alle Größe gefahrvoll sei, weil das Erhabene sich leicht überhebe, und seine Vermessenheit darum durch den Sturz in die Tiefe wieder auf das rechte Maß gebracht werden müsse, so sagt Wallenstein selbst: „die Freiheit reizte mich und das Vermögen,“ so wird ihm seine Macht zur Verlockung immer höher zu steigen und nur sich im Auge zu haben, mit den Andern sein Spiel zu treiben, und ohne Rücksicht auf das Gebot der Sittlichkeit zu glauben

Nichts sei zu hoch, wonach der Starke nicht
Befugniß hat die Leiter anzusetzen.

Und so wird auch nach Wallensteins Wort durch voreiliges Jauchzen, durch den Uebermuth, die ὕβρις der Griechen, des Schicksals Blitz hervorgelockt. Daß das Schicksal eins ist mit der eigenen Natur des Menschen, daß sich jeder durch seine Thaten sein Loos bereitet, sagen die schönen Verse:

In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne. —
Den Menschen macht sein Wille klein und groß. —
Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme. —
Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
In uns ist sein gebietrischer Vollzieher. —
Das Herz ist Gottes Stimme, Menschenwerk
Ist aller Klugheit künstliche Berechnung.

In jedem Ausgang erscheint ein Gottesurtheil, eine That der ewigen Gerechtigkeit. Wer Blut säet dem geht Blut auf, und wer des Drachen Zähne säet der wird nichts Erfreuliches ernten:

Jede Unthat
Trägt ihren eignen Racheengel schon,
Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen.

Wallenstein sagt von seinem Verhältniß zum Kaiser daß dieser durch ihn gestraft werde, und daß er selber erwarte der Rache Stahl sei schon für seine eigene Brust geschliffen, und Buttler ruft ihm nach: „Du hast die alten Fahnen abgeschworen, Unsinniger, und traust dem alten Glück!"

Daß aber nicht alles in der Hand des Menschen steht, daß unsere eigene Kraft eine gottverliehene ist, daß die Verhältnisse uns gegeben sind und nicht von uns geschaffen, sondern nur bearbeitet werden können, daß die einmal in die Außenwelt getretene That eine Macht ist, die nun für sich selber weiter wirkt, daß wir den Samen in den Schoos der Zeit legen und erwarten müssen was daraus erwächst, daß die Umstände auf den Menschen bedingenden Einfluß üben und ihm aus dem Werk der eigenen Wahl die furchtbare Nothwendigkeit bereiten — auch diese Betrachtungen treten uns mit schwerem Ernste entgegen, während Thekla es troftreich heiter findet

Daß über uns in unermeßnen Höhen
Der Liebe Kranz aus funkelnden Gestirnen
Da wir erst wurden schon geflochten ward.

Wie aus dem Charakter des Menschen seine einzelnen Thaten folgen, spricht Wallenstein wiederum selbstbewußt aus:

Des Menschen Thaten und Gedanken, wißt,
Sind nicht wie Meeres leicht bewegte Wellen,
Die innre Welt, sein Mikrokosmos, ist
Der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen.
Sie sind nothwendig wie des Baumes Frucht,
Sie kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln;
Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht,
So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln.

Kurz vorher hat er geäußert:

Es gibt keinen Zufall,
Und was uns blindes Ohngefähr nur dünkt,
Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen.

Ich erinnere zur Ergänzung an Posa's Monolog, als er zum König beschieden wird:

> Was ist
> Der Zufall anders als der rohe Stein,
> Der Leben annimmt unter Bildners Hand?
> Den Zufall gibt die Vorsehung, zum Zwecke
> Muß ihn der Mensch gestalten.

Wenn Hofmeister einmal behauptet das Schicksal sei im Wallenstein zu einer eigenen abstracten Figur geworden, welche hinter der Scene ihr Wesen treibe und im Verborgenen die Handlung bestimme, und dann bald nachher wieder davon redet daß doch die Menschen, die Umstände alles in unserm Drama thun, und uns der Dichter vergeblich zu überreden suche daß noch die Hand des geheimnißvollen Schicksals geschäftig sei, so widerspricht sich dies selbst und beweist nur die Einsichtslosigkeit des Kritikers, den schon das Sprichwort: der Mensch denkt, aber Gott lenkt, hätte aufmerksam darauf machen können wie in dem Getriebe der Welt ein göttlicher Zweck sich realisirt, wie die Vorsehung die Menschen nicht als Marionetten an Drähten von oben und außen bewegt, sondern durch das freie Spiel unserer Kräfte, indem das Verkehrte und Schlechte sich gegenseitig kreuzt und aufhebt, der Sieg des Rechten und Guten vollzogen wird. Daß nicht die kleinlichen Interessen und Plane der Menschen, sondern ein göttlicher Wille die Geschichte macht, dies ist die Wahrheit der Schicksalsidee, und daß dieselbe der Handlung, den Charakteren, den Verhältnissen immanent ist, darin erweist sich Schillers dichterische Größe im Wallenstein, das erhebt diesen über die Braut von Messina.

Unsere Tragödie selbst aber ist auf die reinste und tiefste Schicksalsansicht gebaut. Nach ihr erliegt nicht blos die selbstsüchtig sich überhebende Größe, der Egoismus der alles allein sein und haben will, zur Strafe der Schuld dem

Verhängniß, sondern auch derjenige geht unter welcher ein besonderes Recht im Conflict mit andern Rechten ausschließlich vertritt, wie Antigone mit dem Gesetz der Familienpietät, Kreon mit dem des Staates in schroffer Rücksichtslosigkeit gegen das andere steht und fällt, und auch das Edelste und Schönste zerstört den Geist und seine Harmonie, wenn es mit einseitig leidenschaftlicher Gewalt das Gemüth ergreift und das Auge der Seele für die andern Lebensmächte verblendet. Der Gegensatz des Idealismus und des Realismus wird in Goethe's Tasso in der Art durchgeführt daß auf jenem der Hauptnachdruck liegt und der Dichter im Reich seiner Träume mit den Wonnen und Qualen des Phantasielebens und in seinem Scheitern an der Wirklichkeit geschildert wird; Schillers Wallenstein ist die Tragödie des Realismus, der sich zur höchsten Höhe erhebt und das Recht des Genius verkündet, aber den Bund mit dem Idealismus bricht, selbstsüchtig und eigenmächtig auch schlechte Mittel nicht scheut und so das Todesloos sich bereitet.

Der Welt der planeschmiedenden, überall ihre eigenen Zwecke verfolgenden Realisten steht das Gebiet des in sich beseligten Herzens, steht die Hingabe der Liebe nur um der Liebe willen, steht die Reinheit des Idealismus nothwendig gegenüber, und wer darum Max und Thekla nur als eine Episode ansieht der hat die Größe der Composition noch nicht erfaßt. Allerdings leben Max und Thekla in ihrer eigenen Sphäre, sie stehen und weben als Idealisten mehr in der Innen- als in der Außenwelt, und während die letztere ihren Gang geht, verlieren sie den Boden unter den Füßen und bleibt ihnen nichts übrig als sich selbst der Reinheit ihres Lebens und Liebens zum Opfer zu bringen und im Tode die Idee zu verherrlichen, als deren Vertreter sie von Anfang an die Wirklichkeit, die Lage der Dinge zu wenig beachtet und nicht in derselben feste Wur-

zeln zu schlagen vermocht. Das ganze volle Menschenthum in wechselseitiger Ergänzung war Schillers Ziel im Freundschaftsbund mit Goethe: es ist die Idee unseres Werkes, die sich tragisch offenbart, indem Wallenstein und Max nicht einander fest zu halten und einer des andern Gabe sich anzueignen verstehen. Seinen Herzensantheil an Max hat Schiller selbst bekannt, und wir haben im Wallenstein ein Bild Goethe's erblickt. Wie Shakspeare den Grundgedanken seines Dramas stets zur Schicksalsmacht aller Charaktere herausbildet, und ihn in dem Verfolg und der Verflechtung mehrerer Geschichten spiegelt — ich erinnere an die Häuser Lear und Gloster, an die verschiedenen Begebenheiten im Kaufmann von Venedig, — so hat Schiller nicht eine, sondern die beiden Seiten des handelnden Lebens zur Anschauung gebracht, dem Satze den ergänzenden Gegensatz angefügt und in dem Untergang den beide Einseitigkeiten durch sich selbst erfahren, die Idee des Ganzen ihren Triumph feiern lassen. Statt so tief zu gehen und das Werk verstehen zu lernen, haben aber die Kritiker seither es lieber gemeistert. Man hat als Episode angesehen was gerade zur Entfaltung des Grundgedankens nothwendig ist, man hat diese sogenannte Episode hinauswerfen wollen, damit das Stück nach Pulver rieche, ohne zu beachten wie unverantwortlich man die Intention Schillers verkannte, die er doch selber in einem Brief an Goethe ausgesprochen: „Die Einrichtung des Ganzen erfodert es daß sich die Liebe nicht sowohl durch Handlung als durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges, planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegensetzt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet."

Wallenstein ist ein großer Charakter, der selbständig aus seiner Zeit heraustritt um nach eigenem Ermessen die Dinge zu lenken; er macht den Zuständen und Gewohnhei-

ten, dem ewig Gestrigen gegenüber das Recht des Genius geltend, der als eine originale Persönlichkeit Neues in der Geschichte zu Tage fördert. Wer aber das Orakel in seinem Innern, das lebendige, nicht moderige Papiere, alte Ordnungen fragen will, der muß wahrhaft sein und muß einer höhern Idee folgen, die er ins Dasein einführt. Aber Wallenstein sucht im Wirken für das Ganze zuerst seine eigene Größe und verleugnet die Wahrhaftigkeit, die welterhaltende, die Alle gerettet hätte, wie Max sagt, indem sein treuloses Verfahren dem Buttler, den er dem Kaiser verfeinden will, den Mordstahl in die Hand drückt; er verleugnet das Recht der freien Individualität, des Herzens, indem er die Liebe von Max und Thekla nicht anerkennt, sondern die Neigung der Tochter für den Zweck seines Ehrgeizes verwenden will. Als er zum Verräther wird um sich zum Friedensfürsten des Reichs zu machen, da sagt sich Max von ihm los, und was er damit verliert hat der Dichter in der wunderbaren Stelle offenbart, wo er nach dem Jupiter späht, dem Stern der seinem Leben strahlte, und auf die Bemerkung der Schwester, er werde ihn wiedersehen, antwortet: „Ihn wiedersehen? O niemals wieder! — Er ist der Glückliche, er hat vollendet.“ So wird Max Piccolomini mit dem Stern seines Lebens sinnvoll verwechselt.

Octavio steht im Stück als der realistische Vertreter der alten Ordnungen, der bestehenden Verhältnisse und der Treue für sie dem Wallenstein und seinen Freunden berechtigt gegenüber; aber er verletzt das Recht der Persönlichkeit, der Freundschaft durch die heimlichen Schlangenwege, die er einschlägt um den Freund, statt ihn warnend zu retten oder offen zu bekämpfen, hinterlistig zu stürzen und auf den Trümmern desselben sein eigenes Fürstenhaus zu erbauen, und er treibt durch seine Schuld den Sohn von sich weg in den Schlachtentod, den einzigen Sohn, ohne den sein Fürstentitel ihm werthlos ist.

Wie in dem Loos der Hauptgestalten so waltet auch in dem der Nebenrollen dieselbe Grundidee des Stücks als Schicksalsmacht, und indem es zu einem Bilde des ganzen Lebens wird hat Goethe ein Recht zu sagen: „Schillers Wallenstein ist so groß daß kein zweites Aehnliches existirt." Wir haben in dem Helden eine Weissagung für den damals kühn aufsteigenden Stern Napoleons, und der Dichter deutet ausdrücklich auf den Kampf seiner Zeit hin, worin um der Menschheit große Gegenstände, um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen; er will eine ideale Darstellung desselben geben, und schließt seinen Prolog mit den bedeutsamen Worten: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst." Dann entfaltet sich das Gedicht in einem Vorspiel und in zehn Acten, die sich in zwei Stücke äußerlich theilen, innerlich aber in ununterbrochenem Zusammenhang stehen. Das historische Schauspiel bedarf der epischen Breite; auch Shakspeare gibt seinem Richard III. die Exposition in der ausführlichen Schilderung des Kampfs der rothen und weißen Rose, und zeichnet uns seinen Liebling Heinrich V. in drei Dramen. Aber Shakspeare würde das Heer fortwährend haben mitspielen lassen, während Schiller das Lager Wallensteins voranstellt und zur Basis macht, auf der seine Helden dann in der höhern Sphäre sich entfalten. Man hat kein Recht dies zu tadeln angesichts der ganz tadellosen Durchführung seiner Weise in „Wallensteins Lager", vielleicht dem concret Lebendigsten was Schiller geschrieben hat. Indem er nur für die Einbildungskraft arbeitet und nichts anders als darstellen will um der Sache willen, blickt doch seine eigene tiefe große Lebensansicht mit hervor. Es ist das Lager Wallensteins im dreißigjährigen Krieg, aber es gibt zugleich ein Gemälde des Kriegs mit seinen Licht- und Schattenseiten; die Soldaten singen das Reiterlied und in ihm zugleich das Freiheitslied des muthigen Geistes, der die Angst des Irdischen von sich wirft und das Leben einsetzt

um es zu gewinnen. Es gibt in den Soldaten den Wiederschein der Führer und ihrer Tendenzen und spiegelt im Wachtmeister den Feldherrn selbst, in den Jägern und dem Trompeter die jenem ergebenen glücksjägerischen Generale, die dem Kaiser treu anhängenden in den Tiefenbachern, und im ersten Kürassier Max Piccolomini's Seelenadel und Idealismus. Er zieht auch den Lehr- und Nährstand mit herein und zeigt in all diesen Elementen den Einen Geist, der sie zusammenführt, beherrscht und gewaltig wie Windesweben auch den untersten Reiter mitreißt. Man glaubte hier vielfach die Hand Goethe's zu erkennen, derselbe erklärte aber sein Antheil beschränke sich auf zwei Verse, die er hineingeschrieben um den betrügerischen Gewinnst des Bauern zu motiviren:

Ein Hauptmann, den ein andrer erstach,
Ließ mir ein paar glückliche Würfel nach.

Langsam entwickelt sich in ruhig breitem Strom die Exposition der Tragödie, während Wallenstein selbst noch zaudert und schwankt; sobald er sich entschieden hat geht alles mit dem Sturmschritt der Entscheidung nach dem Ziele voran, und nur der milde Sinn des alten Gordon ladet uns wie ein Chor der antiken Tragödie zu nachsinnender Betrachtung ein. Den Wendepunkt bilden Wallensteins Worte:

Es ist entschieden, nun ist's gut, und schnell
Bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen,
Die Brust ist wieder frei, der Geist ist hell;
Nacht muß es sein. wo Friedlands Sterne strahlen.
Mit zögerndem Entschluß, mit wankendem Gemüth
Zog ich das Schwert, ich that's mit Widerstreben,
Da es in meine Wahl noch war gegeben.
Nothwendigkeit ist da, der Zweifel flieht,
Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben!

Ich schweige von der Macht, der edlen Bildlichkeit und dem volksthümlichen Hauch der Sprache, ich schweige von

dem Reichthum wohlerwogener Gedanken und hochpoetischer Situationen, denn dies gibt sich jedem von selber kund; es galt mir die Idee der Tragödie und die durch sie vermittelte Einheit aller Fülle des Mannichfaltigen aufgefunden zu haben und sicher zu stellen, damit endlich die Literaturgeschichte diesem herrlichen Meisterwerke Schillers zur Ehre des deutschen Geistes gerecht werde.

IV.

Maria Stuart. — Jungfrau von Orleans. — Braut von Messina. — Tell.

Der Wallenstein war eine Arbeit gewesen, nach deren Vollendung Schiller seinem Gemüth ein freies Spiel der Erholung gönnen durfte; er hatte das Heiligthum der Poesie durch sittliche und wissenschaftliche Thaten erobert und konnte nun nach seiner Wiedergeburt als Dichter mit leichterer Hand die Früchte brechen die am Baum seines Geistes reiften. „Neigung und Bedürfniß," schrieb er an Goethe, „ziehen mich zu einem frei phantasirten, nicht historischen, und zu einem blos leidenschaftlichen und menschlichen Stoff, denn Soldaten, Helden und Herrscher habe ich für jetzt herzlich satt." Er nahm nun doch einen Gegenstand aus der Geschichte, aber er ergriff in ihm weit mehr die gemüthliche als die historische Seite und zeichnete in der Maria Stuart das leidende Weib, das durch Reiz und sinnliche Schönheit schuldig geworden, dann ein unverdientes hartes Geschick als Buße auf sich nimmt und durch Leiden versöhnt in religiöser Beseligung sich verklärt. Dies war eine neue Sphäre für ihn, eine neue Errungenschaft seines Genius, und zog ihn so sehr an, daß er das Weltgeschichtliche, das im Stoffe lag, den Kampf des Protestantismus und

Katholicismus, nur berührte, daß er seine duldende Heldin nicht im Zusammenhang mit der Kette ihres Geschlechts hinstellte, das durch Verbrechen und Leiden es fraglich macht ob es unwürdiger oder unglücklicher zu nennen sei, und in der Erfahrung die Gedanken von Erbsünde und Erbschicksal aufzeigt. Schiller ist dadurch ungerecht geworden gegen Elisabeth, die echt königlich das Wohl ihres Volks und das Ganze des Staats in der großen Seele trug, wenn sie auch minder anmuthig als ihre Gegnerin war, und die nicht als falsche Gleißnerin dargestellt werden durfte. Stand das politische Interesse bei ihr im Vordergrund, dann war der Conflict der Weiblichkeit mit der strengen Staatsklugheit zu schildern, dann wäre es um so anziehender geworden, wenn sie nun durch Maria persönlich gekränkt und gereizt, das Todesurtheil hätte vollstrecken lassen. Ebenso durfte bei Burleigh nicht so die unmotivirte Privatfeindschaft gegen Maria der Ausgangspunkt sein, sondern das Motiv mußte bei ihm das erste sein, welches er zuletzt noch der Königin geltend macht:

Du sagst du liebst dein Volk mehr als dich selbst,
Das zeige jetzt! Erwähle nicht den Frieden
Für dich und überlaß das Reich den Stürmen!
Denk an die Kirche! Soll mit dieser Stuart
Der alte Aberglaube wiederkehren,
Der Mönch aufs neu' hier herrschen, der Legat
Aus Rom gezogen kommen, unsre Kirchen
Verschließen, unsre Könige entthronen?
Die Seelen aller deiner Unterthanen
Ich fodre sie von dir. — Wie du jetzt handelst
Sind sie gerettet oder sind verloren.
Hier ist nicht Zeit zu weiblichem Erbarmen,
Des Volkes Wohlfahrt ist die höchste Pflicht.
Hat Shrewsbury das Leben dir gerettet,
So will ich England retten.

Steht dieser Mangel der Tragödie fest, dann kann man abgesehen von ihm mit Hofmeister sagen: „Das Drama

durchläuft in den Gemüthszuständen der Maria das ganze System der menschlichen Empfindungen und Affecte bis zur religiösen Erhebung, und stellt das menschliche Herz in dem weitesten Umfang seiner Regungen so wahr, innig und zart dar, daß in dieser Hinsicht mit unserm Stücke kein früheres verglichen werden kann." Dann darf man mit Frau von Staël behaupten Maria Stuart sei von allen deutschen Dramen das rührendste und planmäßigste, dann mit August Wilhelm Schlegel die große Kunstfertigkeit und Gründlichkeit in der Anlage und Ausführung bewundern, dann mit Karl Grün am rothen Blut der Leidenschaft in den Adern Mortimers, des liebeglühenden, religiös fanatischen, poesiereichen Jünglings, seine Freude haben, und mit diesem Schillerverehrer anerkennend hinzufügen: „Und nun all dieser Streit der Herzen und der Meinungen, all dies Feuer der Leidenschaft, all dieser tödtliche Haß und diese tödtliche Liebe feierlich beschlossen durch ein poetisches Requiem, durch jene unübertreffliche Abschiedsscene von allem was auf Erden Liebes und Theures zurückbleibt, durch jene lang austönenden Mollaccorde, die sich bald zum Himmel richten um seine Versöhnung zu erlangen, bald liebend auf den letzten Perlenschmuck zurückdeuten, der einer werthen Kammerfrau zurückbleibt."

In der Maria Stuart ist die Religion, ist das Ueberirdische in das Gemüth gelegt; es wirkt als Glaube, es versöhnt die Seele der duldenden Königin mit sich selbst und mit Gott und gießt einen Schimmer der Verklärung über sie aus. In der Jungfrau von Orleans greift das Göttliche bildend in die diesseitige Welt ein; die Befreiung des Vaterlands erscheint als eine religiöse That, und die Einigung des Christenthums mit dem Volksgeiste zur Gründung des freien Staats wird zum Inhalte des Dramas. Shakspeare hatte in einem Jugendwerke die Jungfrau von Orleans vom Parteistandpunkt des Engländers ungenügend

gezeichnet, Voltaire in frecher Frivolität an ihren Namen eine Fülle unsauberer Witze und irreligiöser Seitenblicke geknüpft, Schiller fühlte sich von seiner Begeisterung für alles Erhabene und Edle getrieben sie so darzustellen wie sie im Bewußtsein und in der verherrlichenden Tradition des Volks lebt, und in diesem Sinn apostrophirt er sie selbst in einem Gedicht:

Dir reicht die Dichtkunst ihre Götterrechte,
Schwingt sich mit dir den ew'gen Sternen zu;
Mit einer Glorie hat sie dich umgeben,
Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben.

Ich will es darum nicht tadeln daß er hier von der äußern Geschichte abgegangen, daß er die von ihrem Volk Verlassene wieder mit ihrem Volk versöhnt und als dessen Retterin siegreich hat sterben lassen; denn er hat dadurch nichts Anderes gethan als die nach ihrem Tod erfolgte Revision ihres Processes in sein Werk mit aufgenommen und die Zeit des Leidens und der Verkennung als verschwindend dargestellt gegen den bleibenden Ruhm in der liebevollen Erinnerung der Menschheit; wie es das Schlußwort selbst andeutet: „Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!“

Dabei erkannte Schiller, der damals mit Goethe die Unterschiede der poetischen Gattungen sicher zu stellen und sich klar zu machen gesucht hatte, daß eine Heldin die unter göttlicher Inspiration im Einklang mit dem Geiste ihres Volks dasselbe zu Kampf und Sieg führt, ein Gegenstand für das Epos, nicht für die Tragödie sei; er fühlte daß sie dies Letztere nur dadurch werden könne daß ihre Menschlichkeit in Collision mit ihrer Sendung komme, und daß sie aus diesem Widerspruch sich herausrette und durch sittliche Hingebung und Selbstüberwindung das mit eigener Kraft wieder erringe was ursprünglich eine göttliche Gnadengabe gewesen war. „Eine reine Jungfrau vollbringt

jedwedes Herrliche auf Erden," sagt der Dichter und deutet damit hin auf die Lauterkeit und Wahrhaftigkeit von Geist und Herz, die überall die Bedingung echter Größe sind, die zur Aufnahme und zur Ausführung einer göttlichen Mission in der Weltgeschichte erfodert werden. Aber seltsamerweise wird er dann zu einem Vertreter der mönchischen Lebensansicht, als ob durch Liebe und Ehe der Mensch verunreinigt werde, statt in der Wechselergänzung mit der wahlverwandten Persönlichkeit die Erfüllung und Vollendung des Daseins zu finden. Nicht durch die Liebe als solche kommt Johanna in Zwiespalt mit der ihr offenbarten Lebensaufgabe, wie sie das hie und da äußert, sondern durch die Liebe zum feindlichen Feldherrn, was auch Schiller gegen das Ende hin andeutet, wenn sie seine Werbung damit abweist daß sie sagt: „Du bist der Feind mir, der verhaßte, meines Volks!" Deshalb kann sie nicht mit Nein antworten, als ihr Vater sie fragt ob nicht der Feind in ihrem Herzen sei. Sie schweigt auf die Anklage, weil sie den Widerspruch ihres Herzens mit ihrer Vaterlandsbegeisterung fühlt; weil sie sich schuldig fühlt, nimmt sie willig als Buße an was auch über sie verhängt werde, und in dieser Ergebung in den Willen Gottes überwindet sie sich selbst, tilgt sie allen Conflict ihrer Natur mit demselben und lebt sie einig mit Gott, voll jenes Vertrauens kraft dessen sie zu Raimond sprechen kann:

Der die Verwirrung sandte wird sie lösen;
Nur wenn sie reif ist, fällt des Schicksals Frucht.
Du siehst nur das Natürliche der Dinge,
Denn deinen Blick umhüllt das ird'sche Band.
Ich habe das Unsterbliche mit Augen
Gesehen — Ohne Götter fällt kein Haar
Vom Haupt des Menschen. — Siehst du dort die Sonne
Am Himmel niedergehen? So gewiß
Sie morgen wiederkehrt in ihrer Klarheit,
So unausbleiblich kommt der Tag der Wahrheit!

Höchst preiswerth ist wie Schiller bei der Darstellung der wunderbaren Offenbarung an seine Heldin die Empfänglichkeit derselben dafür kunstsinnig motivirt und das Ueberirdische an das Irdische angeknüpft hat. Er schildert sie naturgläubig und christlich fromm; sie sitzt unter dem alten Druidenbaum, den der Volksglaube mit mancher Segenskraft begabt, und wenn sie im Schatten dieser Eiche schläft, so zeigt ihr ein Traum das Lamm das im Gebirge sich verloren, aber sie blickt betend zu dem Gnadenbilde der Mutter Gottes empor, das dort ihr gegenüber steht und des Himmels Frieden um sich ausbreitet. Sie ist Hirtin und gedenkt wie Gott der Hirten sich gnädig erwiesen, sie zu Königen und Propheten berufen. Die Kunde von des Vaterlandes Noth ist zu ihr gedrungen, sie kann nicht fassen daß es die Fessel eines fremden Volks trage. Ihre Liebe zum Vaterlande ist Eins mit ihrer Treue für den König, in dem ihr das ganze Volk persönlich vor Augen steht, der ihr der Hort des Friedens und der Freiheit ist. Er ist es

— der den heil'gen Pflug beschützt,
Der die Trift beschützt und fruchtbar macht die Erde,
Der die Leibeignen in die Freiheit führt,
Der die Städte freudig stellt um seinen Thron,
Der dem Schwachen beisteht und den Bösen schreckt,
Der den Neid nicht kennet, denn er ist der Größte,
Der ein Mensch ist und ein Engel der Erbarmung
Auf der feindsel'gen Erde. Denn der Thron
Der Könige, der vom Golde schimmert, ist
Das Obdach der Verlassenen — hier steht
Die Macht und die Barmherzigkeit, es zittert
Der Schuldige, vertrauend naht sich der Gerechte,
Und scherzet mit dem Löwen um den Thron.

Auf das trefflich gezeichnete Bild des ländlichen Lebens folgt die Rathlosigkeit des Hofs, folgt die Siegeskunde der

Jungfrau, noch ehe sie selber auftritt, als Bekräftigung ihrer Sendung. In der Schlacht die Feinde überwindend, mit dem Wort des Friedes die abgefallenen Söhne des Vaterlands wiedergewinnend geht sie rasch und freudig voran, bis sie innerlich gebrochen am Glanz des Festzugs Theil nimmt, verstoßen wird, sich innerlich reinigt und für ihr Volk sich opfert, indem sie es von neuem zum Sieg führt. Der Gang des Stücks ist heldenhaft, das Ganze ist reich an erschütternden und erhebenden Situationen, aber die Episoden mit Montgomery und dem schwarzen Ritter sind störend, und der Contrast der Isabeau, der in ihren Worten an die Engländer gipfelt: „Ich will euch statt einer Jungfrau und Prophetin sein," durch die Gemeinheit der alten Königin unerquicklich. Talbot ist unhistorisch zum Freigeiste gemacht, aber doch großartig gehalten. Schwung und Glanz der Diction sind des Gegenstandes würdig, die Anklänge an Sprache und Bilder der Bibel ebenso angemessen als wirksam.

Die Vorrede zur Braut von Messina beginnt Schiller also: „Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen, und wo die That nicht spricht da wird das Wort nicht viel helfen." Wirklich hat er weder seine Einführung des antiken Chors noch die Vermischung der verschiedenen Religionsformen mit Glück vertheidigen können. Denn indem der Chor bei ihm selbst in zwei Hälften gespalten und in den Parteikampf hineingezogen wird, kann er nicht wie bei den Alten die Idee des sittlichen Gleichmaßes gegenüber den gegensätzlichen Rechten und Leidenschaften der Helden vertreten, nicht die Gottesstimme des Volkes sein, nicht der Repräsentant der menschlichen Gattung, die den Kampf und Tod der Einzelnen überdauert, nicht der ideale Zuschauer, der das Gefühl welches die Handlung erregt, dem Publikum sogleich in geläuterter Form künstlerisch gereinigt ausspricht. Die erhabenen und edlen Betrachtungen der Schil-

ler'schen Chöre sind etwas Unerklärliches im Munde von Menschen die von sich selbst äußern:

Uns aber treibt das verworrene Streben
Blind und sinnlos durchs wüste Leben.

Schiller übersah daß das romantische Drama in dem volleren Gedankenleben der Helden selbst wie in dem Hintergrunde mitspielender Nebenpersonen und im Humor ein Aequivalent des Chores erhalten hat, aus dessen lyrischem Boden die antike Tragödie entsprossen war, während die neuere aus der epischen Breite dargestellter Handlungen erwuchs. — In Bezug auf die Verbindung der mannichfaltigsten Culturelemente preist Gervinus Schillers glücklichen Griff, der das richtige Local für solch ein Amalgam in Sicilien gefunden habe, wo Griechen und Römer, Normannen und Araber heimisch gewesen; aber Schiller hat das Heidnische, Christliche, Muhammedanische nicht innerlich verwoben und verschmolzen, sondern nur nebeneinander aufgeschichtet, und sein Werk hat dadurch keine organische Einheit erhalten.

Das Schicksal erscheint in der Braut von Messina nicht als die göttliche Gerechtigkeit, welche die Schuld bestraft, es erscheint nicht im Zusammenhang mit dem Charakter und Willen der Menschen, sodaß diese durch ihre Thaten ihr Loos bereiten, sondern es ist ihnen äußerlich, für sich fertig, es lauert tückisch im Hintergrund, und knüpft ein Liebesband um es hohnlachend wieder zu zerreißen. Dieser Mangel an Immanenz der Idee ist der Grundfehler des Schiller'schen Dramas; dadurch trägt es die Schuld daß Müllners Schuld sich ihm direct an die Fersen heftete, dadurch ist es die Ahnfrau von Grillparzers Ahnfrau geworden und hat unter stümperhaften Nachahmern jenen gotteslästerlich bombastischen Unsinn der sogenannten Schicksals-

tragödien veranlaßt, von dessen Crudidäten erst Platen und Börne uns befreit haben.

Die Braut von Messina enthüllt allerdings das Unheilvolle des Geheimnisses, des Geheimhaltens, aber es ist doch zu gewagt und zu gesucht hiernach sie mit Hinrichs zu einer politischen Tragödie zu machen, als welche der Oeffentlichkeit im Staatsleben durch Untergang des Gegentheils den Boden bereite. Viel besser erkennt Hillebrand den tragischen Grundgedanken des Werks darin daß in der vernunftlosen Leidenschaft und Selbstentäußerung der Menschen das Walten des dämonischen Zufalls heraufbeschworen und das Verderben der Verblendeten herbeigeführt werde. „Der Mensch, der sich an die blinde Macht des Aberglaubens ergibt, ist mit Recht ihr Sklave und Opfer. Seine Schuld ist die Vernunftveräußerung. Ist diese einmal geschehen durch ein solches Hingeben an die Aeußerlichkeit des Traums, des Orakels, hat der Mensch den innern Sokratischen Dämon, den wahren Geistesrather in seiner eigenen Brust verlassen, so geräth er mit Recht in die Gewalt des unvernünftigen Naturdämons und des Zufalls, seines Begleiters. Rathlos und unfrei wird er von diesem dem Verderben zugeführt, das er verdient durch den Verrath an der Freiheit, an der Vernunft, des Menschen höchster Kraft. Dieser Gedanke ist an sich echt tragischer Behandlung fähig, nur hat ihn Schiller eben nicht von seiner rechten Seite gefaßt, nicht in seiner psychologisch-ethischen Bedeutung entwickelt, nicht mit den Motiven welche in seinem eigenthümlichen innern Gehalte gelegen sind, ausgeführt."

In Bezug auf Bruderhaß und Brudermord ist mehrfach an Eteokles und Polyneikes, an Klingers Zwillinge erinnert worden. Den nähern Anschluß der ganzen Composition an ein antikes Werk bezeichnet Schiller selbst in einem Brief an Goethe. „Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt einen Stoff aufzufinden, welcher von der

Art des Oedipus rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vortheile verschaffte. Diese Vortheile sind unermeßlich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zu Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist und mithin jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und daß die Furcht daß etwas geschehen sein möchte, das Gemüth ganz anders afficirt als die Furcht daß etwas geschehen möchte. Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da und es wird nur herausgewickelt." Bei Sophokles hat Oedipus den Vater erschlagen und die Mutter geheirathet, die That ist geschehen, und die Tragödie stellt nun dar wie sie ihm zum Bewußtsein kommt, wie er nicht ertragen kann mit Augen das Schreckliche anzusehen, Sohn und Gatte der Mutter, Vater und Bruder der Kinder zu sein. Aber dem Laios war als Strafe für seine unnatürliche Unzucht mit Pelops' Sohn Chrysippos der Tod durch die Hand seines eigenen Kindes vom Schicksal bestimmt, und Oedipus, der von ihm Ausgesetzte, war in Korinth in Polybos' Haus erzogen, aber durch ein Orakelwort darauf hingewiesen, welch ein Verbrechen zu begehen ihm drohe; er durfte jetzt nicht jähzornig einen Greis erschlagen, nicht ohne weitere Prüfung eine königliche Witwe heirathen, die seine Mutter sein konnte. Er erfüllt sein Verhängniß, aber er thut es nicht ohne Schuld. Die Brüder bei Schiller dagegen wissen weder daß sie eine Schwester haben, noch daß ihnen bevorstehe dieselbe als Braut oder Gattin zu lieben. Ferner hat Schiller wie die antike Tragödie die Charaktere ganz allgemein gehalten, aber in dieser haben sie stets ein bestimmtes Pathos, einen gewissen Zweck, vertreten ein Recht, während bei ihm dies fehlt und dadurch der Mangel der Individualisirung zum Fehler wird.

Trotzdem ist die Wirkung des Stücks erschütternd. Die Entwickelung der verwickelten Geschichte ist kunstvoll angelegt und durchgeführt, die Sprache prangt im reichsten Schmuck ohne überladen oder verziert zu sein, und was die Poesie der Situationen betrifft so wird kaum ein anderes deutsches Drama mit ihm wetteifern können. Ich erinnere nur an Isabella wie sie einer Niobe gleich sich ihres Kindersegens rühmt, unmittelbar ehe die verhängnißvolle Lösung der Räthsel und in Einem die Erfüllung der scheinbar widersprechenden Träume und Orakel erfolgt; ich erinnere an die Erzählungen der beiden Brüder über die Art und Weise wie sie die Geliebte kennen gelernt. Damals ward Calderon in Deutschland näher bekannt, und ich stehe darum nicht an, seinen Einfluß auf Schiller und einen Wettkampf mit ihm in der Braut von Messina zu behaupten. Die Bilderpracht der Diction, das die Charakterzeichnung überwiegende Wohlgefallen an einer Fülle von anziehenden Lebenslagen, die ich eben als Poesie der Situation erwähnte, ist ja auch des großen Spaniers Eigenthum, und ebenso liebt auch er durch tiefsinnige Gedanken in seinen Dichtungen das Wesen des Geistes und der Dinge offenbarend auszusprechen, wie Schiller in der Braut von Messina. Wie kann die versöhnende und verklärende Macht des Todes herrlicher dargestellt werden als in den Worten Don Cäsars? Er erwähnt wie der verstorbene Bruder jenseits allen Wettstreits wie ein Gott in der Erinnerung der Menschen wandeln werde, und setzt hinzu:

Ein mächtiger Vermittler ist der Tod,
Da löschen alle Zornesflammen aus,
Der Haß versöhnt sich und das schöne Mitleid
Neigt sich ein weinend Schwesterbild mit sanft
Anschmiegender Umarmung auf die Urne.
— — —
— — — —
Der Tod hat eine reinigende Kraft

In seinem unvergänglichen Palaste
Zu echter Tugend reinem Diamant
Das Sterbliche zu läutern und die Flecken
Der mangelhaften Menschheit zu verzehren.

Es ist der Begriff der Liebe, wie sie mit urplötzlicher Gewalt durch die Totalität einer uns entsprechenden Persönlichkeit unser ganzes Wesen ergreift, nicht minder trefflich von Don Cäsar dargethan:

Dunkelmächtig, wunderbar ergriff
Im tiefsten Innersten mich ihre Nähe.
Nicht ihres Lächelns holder Zauber war's,
Die Reize nicht, die auf der Wange schweben,
Selbst nicht der Glanz der göttlichen Gestalt —
Es war ihr tiefstes und geheimstes Leben
Was mich ergriff mit heiliger Gewalt,
Wie Zaubers Kräfte unbegreiflich weben. —
Die Seelen schienen ohne Worteslaut
Sich, ohne Mittel, geistig zu berühren,
Als sich mein Athem mischte mit dem ihren;
Fremd war sie mir und innig doch vertraut,
Und klar auf einmal fühlt' ich's in mir werden:
Die ist es oder keine sonst auf Erden!

Auf die blühenden Bilder des Lebens, die der Chor entwirft, auf viele seiner so tiefgedachten als glänzend ausgesprochenen Ideen genügt es hinzuweisen; sind sie es doch denen die Tragödie ihr Leben im Gedächtniß und Herzen der Menschen verdankt.

Im Tell sang Schiller sein Schwanenlied. Die Freiheit, die der Räuber Moor vergebens im revolutionären Kampf gegen die Ordnung des Lebens gesucht, die Freiheit, deren Idee Posa gepredigt und für die er in den Märtyrertod gegangen — hier soll sie nicht erst wirklich werden, hier ist sie da in einem naturwüchsigen, geordneten Volksleben, das ein drohendes Joch abwirft und im Siege sich mäßigt. Das Gedicht ist darum keine Tragödie, sondern

ein episches Schauspiel; das ganze Volk ist der Held wie im Shakspeare'schen Dramencyklus der die englische Geschichte auf die Bühne brachte. Instinctiv ergreift Tell das Rechte und rettet den Staat vor dem gefährlichsten Feinde, indem er zur Nothwehr gedrängt die Familie rächt: beide gehören zusammen. Und wie zwischen hohen Bergen eine Durchsicht in die Ferne sich aufthut, so zeigt uns Schiller im Attinghausen und Melchthal den welthistorischen Uebergang des mittelalterlichen Ritterthums und seiner Cultur in das Bürgerthum der Neuzeit.

Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit,
Und neues Leben blüht aus den Ruinen.

Der edle Attinghausen erkennt an wie das Volk in freier That mündig geworden, und Melchthal, der den Handschlag des Bauern auch als ein Ritterwort geachtet sehen will, da sein Stand älter sei als der Adel, er schließt mit Rudenz den Freundschaftsbund, sobald dieser die gemeinsame Sache des Vaterlands ergreift. Ueberall herrscht eine echt historische Färbung, überall sind die Motive für die Charaktere und Thaten aus der Sache selbst genommen; die Sprache ist volksthümlich wie im Homer und in Luthers Bibel und die Anklänge an diese Grundbücher der Menschheit heimeln uns lieblich an. Das Gedicht war eine Weissagung der Erhebung Deutschlands in den Befreiungskriegen, war eine Mahnung des scheidenden Sängers an das nachwachsende Geschlecht:

Ans Vaterland, ans theure, schließ dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen!

In der Gewißheit des Siegs konnte der Seher dahingehen wie sein Attinghausen, wie dieser die Seinen beschwörend:

Seid einig! einig! einig!

August Wilhelm Schlegel nennt den Tell das vortrefflichste von Schillers Dramen. Ich erkenne den Wallenstein für sein Meisterwerk, stimme aber gern jenem berühmten Kunstrichter bei, wenn er zur Begründung seines Urtheils hinzufügt: „Hier ist Schiller ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt, die Behandlung ist treu, herzlich und von bewundernswürdiger örtlicher Wahrheit. Im Angesichte von Tells Kapelle am Ufer des Vierwaldstättersees, unter freiem Himmel, die Alpen zum Hintergrunde, hätte diese herzerhebende, altdeutsche Sitte, Frömmigkeit und biedern Heldenmuth athmende Dichtung verdient zur halbtausendjährigen Feier der Gründung schweizerischer Freiheit aufgeführt zu werden."

Wie Shakspeare seinem Holinsheb oder Plutarch, so ist Schiller seinem Tschudi, seinem Johannes Müller treu, oft bis aufs Wort gefolgt. Die Volkssage hatte ihm vorgearbeitet, indem sie uralterthümliche Dichtungen mit dem historischen Ereigniß verschmolz, und so war ein poetischer Stoff, vom Volksgemüth getragen, dem Dichter durch die lebendige Tradition gegeben. Wenn auch der Apfelschuß Tells schon vom mythischen Eigel gethan war, wenn sich auch kein Landvogt Geßler zu Küßnacht urkundlich nachweisen läßt, der schweizerische Volksgeist spiegelt sich nichts desto weniger in jenen Geschichten, und sie sind historisch geworden, indem die Jugend sie glaubte und sich von ihnen zu ähnlicher Freiheitsliebe, zu patriotischer That begeistern ließ. Die Mythe ist so gut aus dem Herzen des Volks geboren, ja sie drückt dessen Sinn und Seele oft deutlicher aus als das factische Ereigniß, als eine wirklich persönliche That. Goethe sagte einmal sehr gut zu Eckermann: „Bisher glaubte die Welt an den Heldensinn einer Lucretia, eines Mucius Scävola, und ließ sich dadurch erwärmen und begeistern; jetzt aber kommt die historische Kritik und sagt daß jene Personen nie gelebt haben, sondern als

Fictionen und Fabeln anzusehen sind, die der große Sinn der Römer erdichtete. Nun wie die Römer groß genug waren so etwas zu erdichten, so sollten wir wenigstens groß genug sein daran zu glauben."

Als Goethe den ersten Act des Tell handschriftlich erhielt, sagte er dem Freunde: „Das ist denn freilich kein erster Act, sondern ein ganzes Stück, und zwar ein fürtreffliches." In der That wie anmuthig idyllisch beginnt er mit lieblichen Liedern und dem Geläute der Heerdenglocken! Da bricht die Noth der Zeit, die Hand der Tyrannei in den Frieden des Volks gewaltsam hinein, aber immer ist auch der Retter schon da, sei es Tells That, sei es der Rath Gertruds an Stauffacher, bis dann der Bund der drei Männer beschworen wird, ein Vorbild des Tagens der drei Lande, die Bürgschaft für den Sieg des Volks. Bis zur Feier desselben entwickelt sich alles ebenmäßig, klar und rasch; nur die Einführung Johannes Parricida's an die Schwelle Tells ist ein Mißton, eine Episode, die der Dichter zur moralischen Parallele einer eigensüchtigen Mordthat mit der Nothwehr des Vaters, mit dem berechtigten Kampf des Volks heranzog. Es war nöthig darauf hinzuweisen daß die eben behauptete Freiheit durch den Tod des Kaisers sicher werde vor neu drohender Gefahr; aber Stauffachers Wort hätte völlig genügt:

Den Mördern bringt die Unthat nicht Gewinn,
Wir aber brechen mit der reinen Hand
Des blut'gen Frevels segenvolle Frucht.

Die Episode von Rudenz und Bertha kann ich nicht tadeln. Es war nöthig daß die Verlockungen des Auslands in dem Bilde eines ehrgeizigen Jünglings gezeigt wurden; aber die Liebe zum Vaterland mußte triumphiren, und daß dies eingeleitet ward durch die Liebe zu Bertha, spiegelt die Idee von der Stellung Tells zum Ganzen wie-

der: es ist der Einklang von Familie und Staat im gesunden Volksleben. So braucht auch Tells Charakter gar nicht kühner und selbstbewußter zu sein, was Börne wollte. Er ist innerlich Eins mit seinem Volk, und auch ohne daß er am Rathe Theil genommen trifft seine That mit der allgemeinen Erhebung zusammen, und rettet er den Staat indem er sein Haus und Leben vertheidigt.

Wie wunderbar die ganze Schweizer natur in den Tell aufgenommen ist, das durch eigene Anschauung zu finden war mir einer der größten Reisegenüsse. Ich habe auf mehreren Wanderfahrten für fast alle einzelnen Züge des Gedichts ein Analogon gefunden, und habe nichts von Belang gesehen das nicht in ihm schon vorgebildet gewesen. Und in der That der blaue Spiegel der Seen im glänzenden Kranz himmelhoher Berge muß uns angelockt haben in seine klare Tiefe hinabzusteigen, man muß gleich dem Gemsenjäger die Welt durch den Riß der Wolken erblickt, von Fels zu Fels den Wagesprung gethan, und in den ewigen Schneegefilden, wo nur der heisere Lämmergeier krächzt, die grüne Matte, die Oase im Eis, erreicht haben, um ganz die Herrlichkeit dieses Werks zu empfinden, das uns in der Ferne wie ein ideales Gebilde der Phantasie, in der Nähe durch seine treue warme Naturwahrheit hinreißt. Freilich wo die fashionabeln Reisenden das Land abgegrast haben, da werden die Menschen manchmal widerderlich, wenn sie die verlorene Sitte und Tracht der Heimath für Geld in kokettem Aufputz wieder hervorholen und zur Schau stellen; aber wenn man von der gewöhnlichen Heerstraße abgeht, wird man bald mit Melchthal sagen:

Wie ihre Alpen fort und fort
Dieselben Kräuter nähren, ihre Brunnen
Gleichförmig fließen, Wolken selbst und Winde
Den gleichen Strich unwandelbar befolgen,
So hat die alte Sitte hier vom Ahn
Zum Enkel unverändert fortbestanden.

Der Dichter gebraucht kein Bild, das nicht der Alpenwelt entlehnt ist, keines, das sich hier nicht jedem sinnigen Gemüth aufdrängt, von den Eispalästen der donnernden Gletscher, von den Kulmen an, die nie aufthauten seit dem Schöpfungstag, bis zu der Alpenrose, die in der Sumpfluft bleicht und verkümmert, so wie für den Tell kein Leben ist als in dem Licht der Sonne, im Balsamstrom der Lüfte; und mit dem jungen Melchthal möchte man weinen um den der blos tastend in der Nacht sitzen muß, nicht mehr schauend die rothen Firnen, nicht mehr erquickt vom Grün der Matten, von der Blume Schmelz. Ob es der Dichter gewußt hat wie jene von allen Seiten herunterbrausenden Wasserstreifen gefärbt sind, als er schrieb:

Den Durst mir stillend mit der Gletscher Milch,
Die in den Runsen schäumend niederquillt?

Die Worte im vierten Act über den Sturm auf dem Vierwaldstättersee klangen mir sonst im Munde eines schlichten Fischers hochtrabend bombastisch; aber man braucht nur einen zu erleben um zu fühlen wie das Gleichniß sich von selber aufdrängt:

Wenn der Sturm
In dieser Wasserkluft sich erst verfangen,
Dann ras't er um sich mit des Raubthiers Angst,
Das an des Gitters Eisenstäbe schlägt;
Die Pforte sucht er heulend sich vergebens,
Denn ringsum schränken ihn die Felsen ein,
Die himmelhoch den engen Paß vermauern.

Und Schiller ist niemals in der Schweiz gewesen! Aber der Dichter ist ein Seher, er erkennt aus der Klaue den Löwen und entwirft aus einzelnen Bruchstücken ein organisches Ganzes, das mit der Natur übereinstimmt, weil diese von demselben Geiste ursprünglich gebildet ist, in dessen Tiefe auch die Kunst ihre Wurzeln hat, von dessen Hauche auch

die Künstlerseele begeistert wird. Noch kühner hat diese Idee Schiller in seinen Distichen an Columbus ausgesprochen, wenn er sagt, die Küste müsse sich zeigen, die schimmernd vor seinem Verstand liege; sie würde jetzt aus den Fluthen emporsteigen, wenn sie nicht schon wäre.

Mit dem Genius steht die Natur im ewigen Bunde,
Was der eine verspricht leistet die andre gewiß.

V.

Die Gedichte.

Schiller ist, wie wir in einem frühern Abschnitt ausgeführt haben, Dichter der Idee durch die Macht des Willens; dies wird uns noch ganz besonders durch die Betrachtung seiner Gedichte klar. Sie gehören der Gedankenlyrik an und haben diese Gattung erst zu ihrer welthistorischen Anerkennung gebracht, sowie die Bhagavadgita der Indier, der Hiob der Hebräer, Hesiod, Parmenides, Empedokles bei den Griechen, Lucrez bei den Römern, der Freidank und der welsche Gast in Deutschland, Giordano Bruno bei den Italienern als Repräsentanten der Gedankenepik gelten, und das Gedankendrama in Calderons Autos sacramentales und Lessings Nathan seine Kunstvollendung gefunden hat.

Die Melodie der Seele als solche kund zu geben, die Welt in ihr zu spiegeln und den Empfindungsgehalt, das musikalische Innere der Dinge auszusprechen war Goethe's Werk; Schillers Eigenthümlichkeit besteht darin daß er im Reiche der Ideen weilt und mit begeisterter Lippe den Sterblichen verkündet was er dort geschaut, daß der Gedanke das Pathos seines Gemüths ist, mit dem er ringt wie Jacob mit dem Herrn. Der Gedanke treibt ihn zum Gesang, weil er zugleich die Angelegenheit seines Herzens ist. Die

Poesie wird ihm hier Eins mit der Gottesoffenbarung ewiger Wahrheit, und mit einem Prophetenmunde, den des Engels glühende Kohle gereinigt, verkündigt er als ein Seher das tiefste Geheimniß des Seins und Lebens und stellt es als Künstler wieder in erhabenen Bildern und lichtstrahlenden Gestalten dar. Aber da ist kein Bruch zwischen dem innern Sinn und der äußern Erscheinung, denn der Gedanke selbst ist als die Seele der Dinge die formende Macht und der Quell des Lebens, und der Dichter spricht nicht wie ein wissenschaftlicher Beobachter in objectiver Ruhe, sondern der Zweifel mit seiner Qual, das Forschen mit seinem Kampfe und seiner Hoffnung, die Beseligung der gefundenen Wahrheit sind und weben in seiner Empfindung, der Gedanke bricht aus der Gemüthsbewegung als das räthsellösende Wort derselben hervor und wird von der Resonanz des Gefühls fortdauernd umklungen.

Die Jugendgedichte Schillers, die er ausschied aus der Sammlung seiner Werke mit denen er vor Mit- und Nachwelt stehen wollte, gehören nicht der Poesie, sondern der Literaturgeschichte an. Das harte Urtheil über Bürger war ein Stab den er über seine eigene Vergangenheit brach, die sich zwischen Bürgers sinnlicher Leidenschaft und Klopstocks erhabener Geistigkeit hin und her geworfen. Die chaotische Gährung seiner noch unklaren Natur wird grell durch jene beleuchtet, und selbst in den Liedern die er aufnahm und feilte, hallt die excentrische Stimmung noch in prahlendem Wortgetöne vielfach nach. Aber Niemand wird auch in ihnen den naturwahren Ruf eines großen Menschenherzens nach Freiheit und Liebe verkennen, Niemand den ahnungsreichen Tiefsinn misachten, mit dem der Dichter Freiheit und Liebe als den Grund und das Ziel alles Lebens feiert. Ich erinnere nur an seine Lauralieder und an den Gesang im Briefwechsel von Julius und Raphael, und werde bei

der Schilderung von Schillers Philosophie darauf zurückkommen.

Die Resignation, das Lied an die Freude, die Götter Griechenlands, die Künstler fallen der Zeit nach in die Läuterungsperiode des Schiller'schen Geistes, die auf dem Gebiete des Dramas im Don Carlos ihren Ausdruck gefunden hat. Von dem ersten dieser Gedichte sagt Wilhelm von Humboldt: „Die Resignation trägt Schillers eigenthümlichstes Gepräge in der unmittelbaren Verknüpfung einfach ausgedrückter großer und tiefer Wahrheiten und unermeßlicher Bilder, und in der ganz originellen, die kühnsten Zusammenstellungen begünstigenden Sprache an sich. Den durch das Ganze durchgeführten Hauptgedanken kann man nur als vorübergehende Stimmung eines leidenschaftlich bewegten Gemüths ansehen; aber er ist darin so meisterhaft geschildert daß die Leidenschaft ganz in der Betrachtung aufgegangen und der Ausspruch nur Frucht der Erfahrung und des Nachdenkens zu sein scheint." Der Dichter beginnt mit der Erinnerung an des Lebens abgeblühten Mai und die entschwundene Kinderharmonie: „Auch ich war in Arkadien geboren," um dann den Gegensatz des Geistes und der Natur, des Glaubens und Genusses, des Himmels und der Erde hervorzuheben; er hält die Versöhnung desselben für unmöglich und fodert Entsagung des Ganzen von demjenigen welchem eine Hälfte zu Theil geworden. Wir fühlen das herzzerreißende Leid eines titanischen Geistes, der seinem allumfassenden Streben entsagen soll, aber das Lied ist nur ein Grabgesang für die erste ungezügelte Jugendkraft und drangvolle Tendenz des Dichters; er selbst feiert seine künstlerische Wiedergeburt und singt als neues Auferstehungslied den Hymnus an die Freude. Er nennt ihn später selbst „ein schlechtes Gedicht, das eine Stufe der Bildung bezeichne die er durchaus habe hinter sich lassen müssen um etwas Ordentliches hervorzubringen;" und in der

That vermag seine erhitzte Phantasie kein Bild recht festzuhalten, sondern sie taumelt oder springt von einem zum andern; sie gibt dem „Götterfunken“ „sanfte Flügel“, „bindende Zauber“, und begrüßt ihn als „eine Tochter aus Elysium“ und so weiter. Aber wenn Jean Paul bemerkt, daß in dem Gedicht aller mögliche Jammer zum Wegtrinken und Wegsingen eingeladen sei, so kann ich darin keinen Tadel finden, sondern das ist gerade die Idee des Ganzen daß trotz Leichentuch und Hochgericht, trotz der sich brüstenden Lügenbrut und der Thränen der Unschuld, trotz Kannibalen und höllischem Feuer doch die Freude die innerste Seele der Welt, doch der Sieg der Liebe und Harmonie gewiß ist, und darum unsere Opferspende und unser Lebehoch dem guten Geist geweiht werden muß.

Abermals wendet sich Schiller klagend zurück nach der Zeit wo die Phantasie ihre Regenbogenbrücke zwischen das Diesseits und Jenseits geschlagen, auf welcher die Götter herab und die Menschen hinaufstiegen, und „die Götter Griechenlands“ werden aus der Trostlosigkeit des Dualismus in der damaligen Dogmatik wie in der rationalistischen Aufklärung zum Sehnsuchtslaute nach einer Durchdringung von Geist und Natur, nach der Versöhnung von Gott und Mensch. Und abermals erhebt er sich zur Einsicht daß die den Gedanken und die Erscheinung verschmelzende Phantasie ja eine ewige Gabe der Menschheit ist, daß die hellenische Verbindung von Seele und Sinnlichkeit immerdar vollzogen werde in der Kunst, und so besingt er die Künstler, deren weltgeschichtliche Bedeutung als Bildner zur Humanität und Freiheit er trefflich schildert, um mit der Hoffnung zu schließen daß die ursprüngliche Einheit von Kunst und Wissenschaft auch das Ziel der Cultur sei, da der Inhalt, die Wahrheit, seine angemessene Form in der Schönheit finden müsse.

Erhebet euch mit kühnem Flügel
Hoch über euren Zeitenlauf,
Fern dämmre schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf!

So lautet sein Zuruf an die Künstler, den er unmittelbar erfüllt indem er ihn als Foderung aufstellt.

Innerlich geläutert suchte er nun auch nach außen hin reine Bahn und reine Luft zu machen: er gab mit Goethe die Xenien heraus. Die schärfsten, kräftigsten, witzigsten sind von ihm; die Wirkung war ungeheuer. Aber sein großer Sinn konnte sich nie beim blos Negativen begnügen, und so gesellt er ihnen die Votivtafeln bei.

Was ein Gott mich gelehrt, was mir durchs Leben geholfen,
Dankbar häng' ich's und fromm hier in dem Heiligthum auf.

Damit leitete er eine Reihe von Distichen ein, die durch Größe und Prägnanz des Gedankens und durch Kürze und Rundung der Form für Meister- und Musterstücke gnomischer Poesie gelten dürfen, „klar wie der Aether und doch von unermeßlicher Tiefe." Wenn hier der Dichter „im kleinsten Punkt die höchste Kraft" gesammelt, so breitet er seinen Reichthum in erhabener Umschau über alle Gebiete der Welt in einigen Gesängen aus, die zu dem Bedeutendsten gehören was er überhaupt und was Deutschland hervorgebracht.

Mit den herrlichen Gedichten: die Macht des Gesanges, das Ideal und das Leben, der Genius, das Glück machte Schiller bekanntlich den Uebergang von der Philosophie zur Poesie. Mit Vilmar emphatisch hervorzuheben daß er sich hier selbst übertroffen habe, ist um so ungeziemender, als Schiller vielmehr hier, noch vor der Vollendung des Wallenstein, zuerst seinen Genius frei und rein offenbarte, als gerade seine Eigenthümlichkeit hier sich auf das klarste enthüllt, als die Einheit, in welcher bei ihm Vernunft und Phantasie stehen, auf die ursprüngliche We-

sengemeinschaft von Philosophie und Kunst hindeuten und nach so vielem Gähren und Ringen in Schillers Geiste die helle Krystallgestalt der Idee in diesen Dichtungen den Beweis führt daß die vollgiltige That des Genius von dem Adel sittlicher Gesinnung getragen wird und der große Künstler auch ein großer Mensch sein muß.

Von solcher Würde und Höhe der Poesie gibt zuerst die Macht des Gesanges Kunde; dem Gedicht ist selber das Ueberwältigende, Menschengeschickbezwingende eigen, das es an der Poesie preist; es zeigt gleich der schönen Stelle im Grafen von Habsburg das äußerer Erklärung Unzugängliche, aus dem Centrum des göttlichen Lebens in das Weltliche plötzliche Hinübergreifende aller echten Genialität. Das große schauervolle Bild von dem Strom aus verborgener Felsentiefe gibt der Seele sogleich die feierliche Stimmung des Ganzen und zeigt das Wesen Schillers in einer sinnlichen Erscheinung das Ideale zu veranschaulichen. Vom Fortgang des Gedichtes sagt dann Humboldt, der es besonders liebte, bei der ersten Mittheilung desselben in einem Brief an Schiller: „Es eröffnet sich dem Geist auf einmal eine unabsehbare Tiefe. Der Dichter steht mit den Schicksalsgöttinnen im Bündniß und sie theilen ihre Macht mit ihm. Das geheime Leben und die innere Kraft jedes Wesens, von welcher seine sichtbaren Veränderungen nur unvollkommene und vorübergehende Erscheinungen sind, und auf deren unmittelbarem und in so fern ungekanntem Wirken dasjenige beruht was wir Schicksal nennen: diese Kraft ist es welche die Kunst des Dichters in Bewegung zu setzen und auf die er zu wirken versteht. Aus ihr quillt im Menschen die Schönheit, die sein Gebiet ausmacht, und da jene Kraft zugleich die erste Ursache aller Bewegung, mithin der einzige Sitz der Freiheit ist, so eignet er sich nun gleichsam durch ein Einverständniß mit ihr jenes wunderbare Vermögen an, der Phantasie das Gesetz zu geben ohne

ihre Freiheit zu verletzen. Seine Macht ist ein Zauber, er beherrscht das bewegte Herz, also durch die eigene Kraft desselben, und steht zwischen Ernst und Spiel in der Mitte." Wenn man jetzt in den Briefwechseln Goethe's und Schillers die richtige Würdigung und neidlose Schätzung ihrer Werke durch einsichtsvolle Freunde liest, so sieht man wie sie das gewöhnliche Urtheil des Tags im Publikum gering achten konnten, da ihnen durch einzelne große Mitstrebende die Stimme der Nachwelt bereits anticipirt war.

„Wenn Sie diesen Brief erhalten, so entfernen Sie alles was profan ist, und lesen in geweihter Stille dieses Gedicht", schrieb Schiller an Humboldt, als er ihm „das Ideal und das Leben" sandte, damals „das Reich der Schatten" benannt. Jeder Mensch hat seine Lieblinge, darum können wir unbeschadet der andern Gedichten gebührenden Ehre mit Karl Grün sagen: „Was die ästhetischen Briefe in der Philosophie sind, das ist Ideal und Leben in der Poesie, die Krone der Gedankenlyrik, eine Schöpfung mit deren reiner großartiger Wirkung ich keine zweite von Schiller zu vergleichen wüßte. Bis in die äußerste Form, bis in den einzelnen Reim hinein trägt dieses Gedicht die selige Harmonie zwischen Inhalt und Gestaltung an sich, welche Schiller als Ideal alles Menschenlebens hinstellt und namentlich hier so wunderherrlich preist." — Es gilt die Angst des Irdischen durch das Ewige zu überwinden, es gilt Sinnenglück und Seelenfrieden, deren vermählter Strahl auf der Stirn der Götter leuchtet, auch für den Menschen in seliger Liebeseinheit zu verschmelzen, oder das Leben durch die Kunst künstlerisch zu gestalten und so in ihm das Ideal zu verwirklichen. Schiller stellt in einer Reihe von durchaus gelungenen Bildern, in welchen die Tiefe des Gedankens mit der glücklichen Veranschaulichung wetteifert, das Leben mit seinem Ringen, mit seinem ernsten Forschen nach der Wahrheit, mit seinem sittlichen Kampf um Tugend und

Ehre, mit seinen tragischen Schmerzen und seinen sinnlichen Schranken dem Ideale reiner Schönheit und seiner göttlichen Harmonie, seiner ewigen Ruhe und milden lichten Verklärung gegenüber, um stufenweise beide Welten auszusöhnen, eine in der andern anzuschauen, indem die Gottheit von ihrem Thron niedersteigt, wenn der Mensch sie in seinen Willen aufnimmt, indem in der Schönheit Irdisches und Himmlisches in Eins geboren sind, Sinnentrieb und Vernunftgebot der Anmuth freien Bund schließen. Die Mythe vom Herakles faßt noch einmal am Schluß dieses Aufstreben aus allem Streit der Gegensätze in das Reich der Versöhnung zusammen. Er kämpft den Kampf und trägt die Last der Erde mit himmelan gewandtem Blick, bis dem Verklärten im Olymp Hebe den Nektar kredenzt. „Dieser Lauf war auch die Bahn Schillers, nie hat er seine Entwickelung treuer und großartiger gezeichnet als im Bilde des Herakles; sein herrlichstes Gedankenlied ist zugleich seine schönste Apotheose."

Im Genius preist Schiller die goldene Zeit,

Da noch das große Gesetz, das oben im Sonnenlauf waltet,
Und verborgen im Ei reget den hüpfenden Punkt,
Noch der Nothwendigkeit stilles Gesetz, das stetige, gleiche
Auch der menschlichen Brust freiere Wellen bewegt.

Er zeigt den Genius auf, wie er in ihr lebt, sich selber das Gesetz ist, und einfach und still durch die eroberte Welt geht.

Das Glück ist dem Ideal und Leben als durchaus ebenbürtig an die Seite zu stellen. Wie das Glück in dem Zusammentreffen und Zusammenstimmen der Außenwelt und ihres Laufs mit der Innerlichkeit der Seele und ihrem Sehnen und Wirken besteht, so weist diese Harmonie auf eine ursprüngliche Einheit alles Seins, auf die ewige Liebe, auf die Vorsehung, die dem Guten alles zum Besten dienen

läßt. In Bildern aus der griechischen Mythologie entwickelt der Dichter die christliche Idee daß das Höchste nicht im Ringen und Streben, sondern im Empfangen freier Gaben besteht, daß nicht das strenge Recht, sondern die göttliche Gnade der Quell des Daseins ist, daß verdienstlos wie der Lilie Kelch die Schönheit blüht, daß alles Höchste als ein Geschenk, wie die Liebe der Geliebten, wie dem Sänger die Gabe des Lieds von Gott verliehen wird, daß nur der Blinde, der welcher nicht das Seine sucht und die Dinge nach seinem Sinne sehen will, sondern welcher dem Göttlichen sich willig hingibt um es in sich walten zu lassen, die Herrlichkeit des Himmels schaut, und daß das Göttliche nur vom bescheidenen Gefäß, nur von der Einfalt der kindlichen Seele gefaßt werde. Die Charis, die Anmuth vermag kein Muth zu ertrotzen, sie ist die freie Gnadengabe Gottes und will mit Demuth empfangen sein; das Schöne ist das ewig Vollendete, daß wir es schauen, genießen, darstellen ist das Werk der Liebe, ist das Glück.

Der Tanz, die Geschlechter, die Worte des Glaubens, Breite und Tiefe, Licht und Wärme, die Ideale, die Gunst des Augenblicks und andere allbekannte Gedichte von leichterm Verständniß reihen sich diesen großen Schöpfungen an. Die Würde der Frauen zeigt die Harmonie als die Natur des Weibes auf, das darum mit magischer Gewalt als der geheimnißvolle Centralpunkt des Lebens auf den Mann beseligend wirkt. Sie leitet uns zu einigen Gedichten, in welchen Schiller nicht sowohl die eigene Gedankenwelt entfaltet, als die Außenwelt betrachtend in sich aufnimmt um den innersten Sinn und Gedanken derselben zu offenbaren; sie haben dadurch eine objectivere Haltung, sie sind Natur- und Lebensbilder, aber sie gehören immer der Gedankenlyrik an, indem die Idee und das Gesetz der Erscheinungen auszusprechen, das Allgemeine der besondern Gegenstände hervorzuheben das Hauptziel des Dichters ist. Hier verdie-

nen wieder zwei Werke vor allen den Preis, der Spaziergang und die Glocke.

Der Spaziergang schildert die Wechselbezüge der Natur und Cultur und ihren Einklang in der wahren Bildung. Mit der Natur, die alles trägt und ergänzt, beginnt und schließt das Gedicht. Die Naturschilderungen sind so meister- und musterhaft geworden, weil der Dichter nicht etwas äußerlich Fertiges, gleichzeitig Bestehendes beschreibt, wo er doch, da seine Worte nur nach und nach vernommen werden, nur Stückwerk liefern und mit dem Maler unglücklich wetteifern würde, sondern weil er, der Dichter selbst, der lebendige Mensch, der Mittelpunkt und Spiegel der Dinge ist, weil er sich nach dem Busen der Natur sehnt, weil diese ihn erquickt, in ihrem Thau sich gesund baden läßt, und die Wonne dieser Reinigung aus jedem Vers hervortönt, weil der Dichter selbst sich in der Natur bewegt, und somit Schritt für Schritt, successiv die neuen Eindrücke empfängt deren Bilder er entwirft, weil er endlich in der Natur ein Wirken selbstthätiger, seelenhafter Kräfte sieht und diese mithandelnd in das Leben eingreifen läßt. Wie der Dichter von seinem umwaldeten Berg die Stadt erblickt, stellt er nun zu wechselseitiger Beleuchtung der Naturschilderung die Betrachtung des Culturlebens, des Bürgerthums, der Gewerbe, der Künste und Wissenschaften gegenüber; aber während die Natur immerdar sicher beharrt, herrscht hier im Reiche der Freiheit die Veränderung, ist auch eine Entartung möglich, die mit ihren Gräueln und Schrecken dann den Menschen auf die Natur wieder hinweist. „Und die Sonne Homers siehe sie lächelt auch uns."

Eilf Jahre lang trug der Dichter das Lied von der Glocke in seinem Busen mit sich herum, an die einmal gefaßte Idee ließ er die besten Erfahrungen ankrystallisiren, durch eigene Anschauung wie durch Studium gewann er für das Technische beim Glockenguß eine realistische Sicherheit.

Als das Gedicht fertig war sah Humboldt in ihm die wundervollste Beglaubigung vollendeten Dichtergenies, und fügte hinzu: „In keiner Sprache ist mir ein Gedicht bekannt das in einem so kleinen Umfang einen so weiten poetischen Kreis eröffnet, die Tonleiter aller tiefsten menschlichen Empfindungen durchgeht und auf ganz lyrische Weise das Leben in seinen wichtigsten Ereignissen und Epochen wie ein durch natürliche Grenzen umschlossenes Epos zeigt. Die dichterische Anschaulichkeit wird aber noch dadurch vermehrt daß jenen der Phantasie von ferne vorgehaltenen Erscheinungen ein als unmittelbar wirklich geschilderter Gegenstand entspricht, und die beiden sich dadurch bildenden Reihen zu gleichem Ende parallel nebeneinander fortlaufen." — Die Arbeit des Glockengusses wird uns von Anfang bis zu Ende als etwas Gegenwärtiges durch die Reden des anordnenden und gebietenden Meisters geschildert, somit wieder nach dem Gesetz der Dichtkunst als ein Werdendes uns zum Miterleben dargestellt. Aber wie die Glocke die wichtigsten Ereignisse des Menschenlebens von der Wiege bis zum Grabe mit ihren Klängen weihend begleitet, so reiht der Dichter wieder durch den Mund des betrachtenden Meisters die Bilder des Lebens in durchaus sinniger, zwanglos natürlicher Weise an die Schilderung jener Arbeit, und zwar schildert er zuerst die Familie, dann den Staat und die bürgerliche, endlich die religiöse Gemeinde, und in ihrem liebenden Vereine das Gottesreich, zu dem der Mensch in der Schule des Lebens erzogen werden soll, an das er bereits alles Bedeutende anknüpft, und dies gerade in dem begleitenden Glockenklange symbolisirt. Trefflich ist dabei wie durch das Ganze sich eine sittliche Läuterung hinzieht, trefflich wie jedes einzelne Lebensbild mit einem Septimenaccorde schließt, der ein noch Ungelöstes zurückläßt oder ein Künftiges schon ahnen läßt. So in der Freude des Vaters nach dem Brand die Worte: „ihm fehlt kein theures

Haupt"; hier schließen sie beruhigend ab, allein sie erwecken zugleich das Gefühl daß ein solches aus dem Kreis der Familie gerissen werden kann, wie dann der Fortgang durch den Tod der Mutter zeigt.

Speciell an Bilder des griechischen Lebens knüpfte Schiller seine Gedanken, oder zeigte sie als die Seele derselben in der Kassandra, der Klage der Ceres, dem eleusischen Fest und dem Siegesfest. Der Dichter nimmt den Sinn des Alterthums in sich auf und prägt ihn nach seiner Weise in selbstbewußter Geistigkeit aus, sodaß sich hier eine ähnliche Durchdringung des Antiken und Modernen zeigt wie sie in schönster Vollendung Goethe's Iphigenie erreicht hat. Besonders gelungen ist die Darstellung der mit dem Ackerbau verbundenen ersten Gesittung der Menschen im eleusischen Feste; die den Homerischen Helden geliehenen Worte der Betrachtung nach der Eroberung Trojas sind ebenso von einem hellenischen Hauche durchweht als sie das Siegel der wahlverwandten Schiller'schen Seele tragen. Einige andere Gedichte suchen für den Gedanken dadurch nach gegenständlicher Anschaulichkeit daß sie ihn in eine symbolisch aufzufassende Erzählung einkleiden; wir können sie Allegorien nennen, da Schiller nicht etwa in den sinnenfälligen Formen eine Idee ahnt oder andeutet, sondern diese letztere bereits im klaren Gedanken erkennt und ihr durch Personification eine sichtbare Gestalt schafft. Die Poesie selbst erscheint als das Mädchen aus der Fremde, das dem liebenden Paare der Gaben beste darreicht, weil in der romantischen Welt die Liebe der Dichtung Stern geworden; der Pegasus im Joche verkündigt die selbstgenugsame Hoheit und ureigene Kraft der Kunst, die keinem fremden Zweck dient, sondern um ihrer selbst willen da ist; die Theilung der Erde schildert das Loos des idealistischen Sängers, der im Anschauen Gottes selig ist, während die realistischen Naturen Besitz von der Welt nehmen; das

verschleierte Bild zu Sais warnt vor dem Streben eine Offenbarung voreilig ertrotzen zu wollen, und versinnbildlicht die Schlußworte:

Weh dem der zu der Wahrheit geht durch Schuld,
Ihm wird sie nimmermehr erfreulich sein.

Auch sonst pries Schiller diejenigen glücklich die des Wissens Gut nicht mit dem Herzen zahlen, und sprach es gläubig aus daß der Funke vom Himmel zucken müsse um den Geist feuertrunken zu machen, während er, wie in der Theilung der Erde, das Glück des innerlichen Gemüthslebens mitten im Sturm beim Antritt des neuen Jahrhunderts in den bekannten Versen uns empfahl:

In des Herzens heilig stille Räume
Mußt du fliehen aus des Lebens Drang;
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume
Und das Schöne blüht nur im Gesang!

Jenen Allegorien aber können wir die Huldigung der Künste gesellen, indem hier die einzelnen Künste personificirt erscheinen um ihr Wesen in schwungvoller Rede darzuthun; besonders gelungen ist die Strophe der Poesie. Das Festspiel war zur Begrüßung der Großfürstin Maria Paulowna bei ihrer Ankunft als Erbprinzessin von Weimar gedichtet, und innig empfand sie den Spruch des Genius, der für Schiller selbst so charakteristisch ist:

Wisset ein erhabner Sinn
Legt das Große in das Leben
Und er sucht es nicht darin.

Ganz Fleisch geworden erscheint endlich der Gedanke und das Gefühl bei Schiller in den Balladen. Er dichtete sie im Wetteifer mit Goethe, aber sie beide bewahrten ihre Eigenthümlichkeit und nahmen nur in einzelnen Gedichten etwas vom Wesen des Freundes zur Ergänzung in sich

auf. Goethe blieb auch hier der Dichter der Natur, Schiller der Dichter der Freiheit; Goethe's Balladen tragen mehr den Stempel der Volkspoesie, Schillers den der Kunstdichtung; Goethe verobjectivirt Stimmungen des Gemüths, bei Schiller wird die Persönlichkeit, das Ereigniß zum Träger des Gedankens; bei Goethe hören wir Naturlaute, er beseelt und vergeistigt die Natur und spricht das Geistige in Form der Empfindung aus, bei Schiller sehen wir den Kampf der selbstbewußten Subjectivität gegen die Natur und genießen in ihrer Ueberwindung den Triumph der sittlichen Idee. Der Sieg der Idee durch die Macht des Willens ist der Grundton der Schiller'schen Dichtung auch in dieser Sphäre.

Der Ritter Toggenburg ist wesentlich auf die Empfindung gebaut, aber er ist auch weit schwächer als die andern Balladen, und nur der sentimentale Franz Horn konnte in ihm die Krone derselben erblicken, während er im Briefwechsel mit Goethe gar nicht erwähnt wird. Es ist das Gefühl der Ehre das im Taucher den Jüngling antreibt die Schrecken der Meeresstrudel und der finstern Abgründe zu besiegen und nach dem Becher hinabzustürzen, es ist die Liebe die ihn zum zweitenmal zum verhängnißvollen Sprunge treibt; Ehre und Liebe in ihrer Natur und Tod überwindenden Macht sind das Thema dieses Gedichts, die Treue ist es in derselben Weise in der Bürgschaft, die Liebe in Hero und Leander. Im Handschuh bezwingt der Muth im Herzen des Ritters, wie er durch die kühne Haltung des Körpers, den festen Blick des Auges sich ausspricht, die grimmigen Bestien, und zugleich befreit der Held sich durch diese That von der schwächlichen Neigung zu einem seiner unwürdigen Fräulein; wir haben den doppelten Sieg des männlichen Selbstbewußtseins über die grimmigen Thiere und über die eigene Natur des Menschen, ähnlich wie Walter von der Vogelweide singt:

Wer schlägt den Leu'n, wer schlägt den Riesen?
Wer überwindet den und diesen?
Das thut er der sich selbst bezwingt.

Die prächtige Thiermalerei hier, die vielbewunderten Naturschilderungen dort dienen der geistigen Größe zur Folie. Im Kampf mit dem Drachen haben wir den Sieg menschlicher Geisteskraft, der List und selbstbewußten Tapferkeit über die sinnliche Stärke eines thierischen Ungethüms, aber der Dichter begnügt sich nicht damit, der Ritter muß sich noch selbst überwinden und demüthig des Meisters strenge Hand küssen, ehe er das Kreuz der Ehre empfängt. Der Ring des Polykrates ruht auf der antiken Schicksalsansicht von der Gefahr des Glücks. Wie Goethe sich der Schiller'schen Weise in der Braut von Korinth und im Gott und der Bajadere genähert hat — doch ist in der Bajadere kein selbstbewußt sittlicher Willensentschluß, sondern die unbewußt im Gemüth aufkeimende Liebe der rettende Engel, sodaß wir weniger einen Sieg über die eigene Natur als deren Verklärung durch die göttliche Gnade haben, — so vernehmen wir im Gang nach dem Eisenhammer, in den Kranichen des Ibykus und im Grafen von Habsburg Anklänge an Goethe's Eigenthümlichkeit. Beide letztere Gedichte verherrlichen die Macht der Poesie. Es ist der dem Aeschylos geistvoll nachgedichtete Gesang der Eumeniden der des Mörders Gewissen aufweckt, daß er beim Anblick der Kraniche sich verräth, wie dies bereits in den Künstlern angedeutet wurde:

Vom Eumenidenchor erschrecket
Zieht sich der Mord, auch nie entdecket,
Das Loos des Todes aus dem Lied.

Im Grafen von Habsburg ist der vaterländische Stoff ebenso glücklich gewählt als die Kunst der Composition trefflich, welche die Vergangenheit in die Gegenwart durch das Lied

des Sängers hereinzieht und das ganze Leben in Einem großen Momente zusammenfaßt.

So zeigt sich uns in allen Gedichten aus der reifern Zeit Schillers derselbe Grundcharakter, und wenn er in vielem Einzelnen Andern nachsteht, so hat doch auch er ein Gebiet wo er Keinem weicht, und in der Totalität seines Wesens als Mensch, Denker und Dichter ist und bleibt er uns ein Stern erster Größe.

VI.

Schiller als Philosoph.

Schiller, der Dichter der Idee durch die Macht des Willens, als welchen wir ihn früher bezeichnet, bedurfte für die Vollendung seiner Poesie der selbstbewußten Klarheit der Erkenntniß, und kraft der vorwaltenden Selbstthätigkeit, die seinen Geist auszeichnet, hinterließ er die Lichtspur seines philosophischen Studiums in einer Reihe von Arbeiten die ihm eine ehrenvolle Stelle in der Geschichte der Wissenschaft sichern, da die innere Anschauung der Phantasie ihm die Versöhnung und Ineinsbildung von Denken und Ausdehnung, von Vernunft und Sinnlichkeit offenbarte, während der Gegensatz derselben die Weisen seiner Zeit beschäftigte; sein Genius war auch hier voll prophetischer Weihe.

Schillers medicinische Doctordissertation über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen bezeichnet bereits die Grundrichtung seines Forschens. Der Mensch ist ihm weder blos Seele noch blos Materie, sondern die innigste Vereinigung beider, und seine Vollkommenheit besteht in der höchstmöglichen Thätigkeit und Harmonie aller Kräfte. Der Geist steht

durch den Körper mit dem Weltall im Zusammenhang, und die Empfindungen der Sinne erregen seine Wirksamkeit, erwecken seine Gedanken; der Schmerz des Körpers äußert sich ebenso hemmend und trübend und seine Lust fördernd und wohlthätig auf die Seele, wie Leid und Freude des Geistes im Leibe wiederklingen.

In der Bildungszeit des Don Carlos liegen die „philosophischen Briefe" von Julius und Raphael; sie dürfen wohl für ein Denkmal der Freundschaft zwischen Schiller und Körner gelten. Sie sind mit jugendlicher Begeisterung aus eigener Seelenerfahrung geschrieben, und seine auf das Denken als solches gestellte Natur bekundet Schiller schon durch die Worte der Einleitung: „Die Vernunft hat ihre Epochen, ihr Schicksal, wie das Herz," und das Thema das er sich vorgesetzt, das er aber in dem Fragment gebliebenen Werkchen mehr andeuten als erreichen mochte, war die Geschichte der Vernunft, die in der Menschheit wie in dem Einzelnen diesen Verlauf nimmt daß sie ursprünglich in kindlicher Harmonie mit der Religion und der Sitte lebt, dann sich auf sich selber stellt, zum Zweifel kommt, aus eigener Kraft phantastisch kühne Lehrgebäude entwirft, bis sie zur Kritik ihrer eigenen Thätigkeit fortschreitet, um endlich in festgegründeter Wahrheit den Frieden wiederzufinden, in dem Glauben und Wissen sich versöhnen. Julius preist zuerst die selige paradiesische Zeit der Kinderunschuld, aus deren Glauben Raphael ihn aufgeschreckt mit der Mahnung: „Glaube niemand als deiner eigenen Vernunft. Es gibt nichts Heiliges als die Wahrheit." So ist die Vernunft ihm alles geworden, die einzige Gewährleistung für Gott, Tugend, Unsterblichkeit. Aber während ihm die Dinge nun keinen andern Werth und keine andere Schätzung haben als die Vernunft ihnen zugesteht, wird er seiner Endlichkeit, seiner Beschränktheit, seiner Abhängigkeit inne, und schaudert vor dem Abgrund zwischen seinen Ansprüchen und

ihrer Erfüllung. Er ist nicht glücklich, sein Muth ist dahin und er fodert seine Seele von Raphael. Dieser antwortet ihm mit der Hinweisung auf die Nothwendigkeit des eigenen Forschens und Denkens, soll anders der Geist seine Gottesehre und Würde, soll er sein Wesen, die Freiheit, wahr machen. Schiller hat diese Gedanken später in dem Aufsatz über die erste Menschengesellschaft fortgeführt: Der Mensch soll Schöpfer seiner selbst sein, den Stand der Unschuld durch Vernunft wieder gewinnen, aus dem Paradies der Unwissenheit sich zu dem der Erkenntniß emporarbeiten, mit einem Riesenschritt aus der Leitung der Natur, aus dem Bande des Instincts heraustreten, um sich zu einem freien Gehorsam des Sittengesetzes in seiner Brust zu erheben.

Julius gibt nun „in stolzer Begeisterung" den Entwurf einer Theosophie. Das Universum ist ein Gedanke Gottes; nachdem dieses ideale Geistesbild in die Wirkung übergetreten, ist es der Beruf der denkenden Wesen, in den Erscheinungen die Idee, in dem Phänomen das Gesetz wiederzufinden. Ordnung und Harmonie weisen auf die Seele, die sie gegründet hat, alles Aeußere ist ein Symbol des Innern, in aller Bewegung ist Gottes Thätigkeit gegenwärtig. Was wir wahrnehmen vereinigt sich mit uns, wir selber werden das empfundene Object. Vortrefflichkeit die wir außer uns hervorbringen, erzeugen wir zugleich in uns selbst. Anziehung des Vortrefflichen, Eins werden mit dem Andern heißt Lieben. Die uneigennützige Hingabe der Persönlichkeit, der Austausch derselben, verbürgt die Einheit alles Seins, verbürgt die Gottheit. Alle Vollkommenheiten des Universums sind vereinigt in Gott, die ganze Summe seiner harmonischen Thätigkeit ist in seinem Abbilde, der Natur, zu unzähligen Graden und Stufen vereinzelt; die Natur ist ein unendlich getheilter Gott, die Liebesanziehung der Geister hebt die Trennung auf und

bringt Gott hervor. — Es ist dies ein ebenso mehr kühner als glücklicher Ausdruck für das Gottesreich, wo der Vater Alles in Allem ist, wie jener Satz Schellings, daß in der Geschichte auf die Periode des Schicksals die der Vorsehung folgen und dann Gott sein werde. Wir erinnern dabei an das Geheimniß der Reminiscenz, in welchem Schiller platonisirend die Liebe dadurch erklärt daß die Liebenden sich ihrer Weseneinheit in Gott erinnern. — Liebe, fährt Julius fort, rettet das Ewige im Vergänglichen, und sie ist die Leiter zur Gottähnlichkeit. Laßt uns vertraut werden mit der Einheit alles Lebens in Gott, so werden wir uns mit Bruderliebe aneinander schließen; laßt uns hell denken, so werden wir feurig lieben, laßt uns Schönheit pflanzen, so werden wir Freude ernten.

Freundlos war der große Weltenmeister,
Fühlte Mangel, darum schuf er Geister,
Selige Spiege seiner Seligkeit. .
Fand das höchste Wesen schon kein gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Wesenreiches
Schäumt ihm die Unendlichkeit.

Wie die ersten auch in Versen dargestellten philosophischen Systeme der Griechen als Vorahnungen der Wahrheit von Pindar und Aristoteles bezeichnet werden, so sagt hier Raphael daß keine andere Lebensansicht so tiefe Wurzeln in Julius schlagen werde als die geschilderte, daß es aber gelte die Anschauungen der Phantasie zu prüfen, zu erweisen und die eigene Geisteskraft zu untersuchen. Damit treten wir an die Schwelle der Kantischen Kritik. Hier brechen unsere Briefe ab. Sie entlassen uns mit dem Ausspruch daß Leben und Freiheit das Gepräge der göttlichen Schöpfung sei.

Zu den größten Ereignissen, durch die am Ende des vorigen Jahrhunderts eine neue Epoche der Weltgeschichte

herbeigeführt wird, gehört die That Immanuel Kants, der in der Philosophie und durch diese in der ganzen Geistesbildung einen Umschwung hervorrief und eine Bewegung einleitete, die sich noch bis in die Gegenwart fortpflanzt. Wie Kopernikus in der Außenwelt die Sonne, so machte Kant in der Innenwelt die Vernunft zum Mittelpunkt; der erkennende, der handelnde Mensch sollte fortan auf sich selbst gestellt sein, er sollte sich nicht mehr nach den Dingen, sondern die Dinge sollten sich nach ihm richten, er sollte das Gesetz seiner Freiheit sich selber geben, in seinem sittlichen Willen die innere Offenbarung und den Beweis von Gott und Unsterblichkeit haben. Hier war metaphysisch dieselbe Idee ausgesprochen welcher Schiller dichtend huldigte, und als er in seiner jenaer Professur wie im Umgang mit Reinhold, Humboldt, Körner auch die äußere Veranlassung fand sich näher mit Kant zu beschäftigen, da ward er „durch den neuen, lichtvollen, geistreichen Inhalt seiner Lehre hingerissen, und wollte er nicht eher ruhen bis er sie völlig durchdrungen habe," wie er an Körner schrieb, da nannte er in einem Brief an Humboldt die Grundgedanken der Idealphilosophie einen ewigen Schatz und pries sich schon allein um ihretwillen glücklich zu dieser Zeit gelebt zu haben. Die muthvolle Fahrt in die Tiefe dieser Ideenwelt war für ihn ebenso läuternd, aufklärend und folgereich wie die italienische Reise für Goethe. Um aber seine Verdienste als fortbildender Jünger der Kantischen Lehre besser zu würdigen als es seither von den Geschichtschreibern der Philosophie geschehen ist, müssen wir jene selbst etwas näher ins Auge fassen.

Während die Wolfische Schule ihr Lehrsystem aus Sätzen entwickelte die ihr ohne weitere Prüfung für ausgemachte Wahrheiten galten, während Hume die Erkenntniß der Wahrheit leugnete und uns nur Wahrscheinlichkeit zueignete, während einseitige Idealisten alles aus der Seele

und einseitige Materialisten alles aus der Sinneserfahrung herleiteten, warf Kant die Frage auf wie die Natur unseres Erkennens beschaffen sei, um durch eine sorgfältige kritische Prüfung derselben endlich einen festen Punkt zu gewinnen. Sein erstes großes Werk war die Kritik der reinen Vernunft. Kant fand nun daß Sinnesempfindung und Denken in unserm Erkennen zusammenwirken, aber er erhob sich nicht zur Anschauung des einen Grundes, aus dem beide Stämme erwachsen; er lehrte daß wir in der Empfindung nur die Affection unseres Körpers wahrnehmen, von den sie anregenden Dingen an sich aber keine Kunde erhalten, vielmehr unsere Empfindungen in die Anschauungsformen des Raums und der Zeit vor uns hinstellen und durch den Verstand in diese unsere Vorstellungswelt nach unsern logischen Gesetzen Ordnung bringen, durch unsere Vernunft nach der höchsten Einheit und Ursache, nach dem Alles bedingenden Unbedingten aufsteigen. Dieses Ideal der Vernunft ist Gott, ob er aber außer der Vernunft für sich selbst existirt, läßt sich ohne Erfahrung nicht beweisen. Auf diese Art blieb der Idealismus Kants dualistisch, indem er die Dinge an sich und die Erscheinungswelt, indem er Sinnlichkeit und Verstand gesondert festhielt; er blieb subjectiv, indem er weder dazu fortging Raum und Zeit als Daseinsformen des Idealen zu begreifen, das sich in ihnen realisirt, sie setzt und erfüllt, noch in den Dingen an sich die realen Gedanken Gottes erfaßte, die in allen Erscheinungen sich als deren lebendige Kraft offenbaren. Dadurch erst wird das Vernünftige das Princip in allen Dingen und in allen Geistern, und die Gesetze des Geistes sind die Gesetze der Dinge, weil Geist und Natur in der einen göttlichen Wesenheit gegründet sind, die als das absolute Ich sich selbst und alles in sich setzt und in ihrem ewigen Selbstbewußtsein erkennend begreift. Indeß zog auch Schiller diese

Folgerung nicht, sondern er überließ die Fortbildung der Kantischen Erkenntnißlehre Fichte dem Vater, der sie wiederum auf Hegel, auf Fichte den Sohn und dessen mitstrebende Genossen in der Gegenwart vererbte.

An die Kritik der theoretischen Vernunft reiht Kant die der praktischen. Sie ist der Naturbedingtheit entrückt, indem der Wille in seiner Freiheit sich selbst bestimmt, sich selbst das Gesetz gibt, während die Sinnlichkeit mit ihren Trieben von der Außenwelt abhängig erscheint. Die Pflicht gebeut dem Menschen nur nach seiner Vernunft zu handeln, so zu handeln daß die Maxime seines Willens Gesetz für Alle sein könnte; er soll das Gute um des Guten willen thun, alle andern Antriebe des Handelns zerstören den sittlichen Werth; der Trieb muß dem Sittengesetz stoisch unterworfen werden. Unsere innere Freiheit und ihr Sittengesetz ist uns Bürge daß Gott als der Gesetzgeber lebt, daß er die Causalität der Natur mit unserer Innenwelt in Einklang setzt, und in ewigem Leben die Tugend glückselig werden läßt. Indem Kant zwischen Pflicht und Neigung, zwischen Vernunft und Trieb eine Kluft befestigte, reizte er die Polemik Jacobi's und Schillers. Schiller schrieb den Aufsatz über Anmuth und Würde, durch welchen er sich in die Mitte zwischen Kant und Goethe stellte, den erwähnten Gegensatz zur Einheit fortführte und die Philosophie in der That fortbildete. Kant selbst nannte die Arbeit eine meisterhafte.

Wie er später in den Xenien den Rigorismus der Kantischen Moral, die das Wohlgefallen am Guten oder das Wohlgefühl der Tugend nicht als Motiv zum Handeln wollte gelten lassen, damit bekämpfte daß er sagte: man müsse also mit Abscheu thun was die Pflicht gebiete, so pries er Kant zwar darum daß er aus dem Sanctuarium der Vernunft das Sittengesetz geholt und es dem Sensua-

lismus des Jahrhunderts streng und ernst entgegengestellt, fügte aber hinzu: „Womit hatten es die Kinder des Hauses verschuldet, daß er nur für die Knechte sorgte?“ Nicht um sie zu unterdrücken oder wie eine Last abzuwerfen, sondern um sie mit seinem höhern Selbst aufs innigste zu vereinigen sei dem Menschen zu seiner Geistesnatur eine sinnliche beigesellt. Nicht einzelne sittliche Handlungen solle der Mensch verrichten, sondern ein sittlich Wesen sein. Tugend sei Neigung zur Pflicht; in der Zusammenstimmung von Vernunft und Sinnlichkeit vollende sich die menschliche Natur, nicht der Kampf des Geistes gegen die Naturtriebe sei die volle Sittlichkeit, denn er setze voraus daß der Trieb noch eine Macht gegen den Geist habe, sondern ihre Versöhnung, ihre zur Natur des Menschen gewordene Harmonie. Schiller ging dabei von den Griechen aus, in deren Leben dieser Frieden herrschte, er ging als Künstler von der Schönheit aus, die eine Bürgerin zweier Welten ist und die Idee in der sinnlichen Erscheinung verwirklicht. Anmuth ist Schönheit in der Bewegung; sie setzt voraus „daß die moralische Ursache im Gemüthe, die der Grazie zum Grunde liegt, in der von ihr abhängenden Sinnlichkeit gerade denjenigen Zustand nothwendig hervorbringe der die Naturbedingungen des Schönen in sich enthält.“ Damit war die innere Einheit des sittlichen Geistes mit der Natur proclamirt. Auf diesem Grund fortbauend schrieb er die Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft als das Siegel der vollendeten Menschheit der schönen Seele zu. „Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grade versichert hat daß es dem Affect die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. Mit einer Leichtigkeit als wenn blos der Instinct aus ihr handelte, übt sie der Menschheit peinlichste Pflichten aus,

und das heldenmüthigste Opfer das sie dem Naturtriebe abgewinnt, fällt wie eine freiwillige Wirkung eben dieses Triebes in die Augen." — Aber wie Schiller das Recht der Natur und ihren Zusammenklang mit der Vernunft gegenüber Kant vertritt, so macht er mit einem Seitenblick auf Goethe bemerklich daß auch das Genie, der Günstling der Natur, bei allem Geburtsadel der Zucht und selbstbewußten Bildung bedürfe, wenn es nicht ausarten, wenn es nach der glücklichen Jugendblüthe die reifen Früchte bringen solle. Er verlangt zur Anmuth die Würde als den Ausdruck einer erhabenen Gesinnung, als das Zeichen der Herrschaft des freien sittlichen Geistes über die Natur, mit der er sich nach dem Siege versöhnt haben soll. Das Ideal der Menschheit ist die Zusammenstimmung des Sittlichen und Sinnlichen, aber als Resultat des Willens, als That des Geistes, somit von moralischem Werthe. „Sind Anmuth und Würde in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet, und sie steht da gerechtfertigt in der Geisterwelt und freigesprochen in der Erscheinung."

Das dritte große Werk Immanuel Kants war die Kritik der Urtheilskraft. Urtheilend verbinden wir das Besondere, Erscheinende mit dem Allgemeinen, Geistigen. So gelangen wir zum Begriff des Zweckmäßigen und des Schönen, des Organismus in der Natur und der Kunst. Von Zweckmäßigkeit reden wir dort wo wir eine Zusammenstimmung der einzelnen Theile zum Ganzen und damit in ihrer Wechselwirkung, in ihrer Mannichfaltigkeit eine innere Einheit realisirt sehen. Wir wissen nach Kant zwar nicht, ob dies der Natur wirklich zukommt, oder nur von unserm Geist in sie hineingeschaut wird, erheben uns aber doch dadurch zur Idee eines göttlichen, zwecksetzenden Geistes, eines anschauenden urbildlichen Verstandes. — Für das Schöne macht Kant das reine, uninteressirte Wohlge-

fallen an der Form zum Kriterium, wie das auch Lessing that. Schön heißt ihm dasjenige was als Object eines allgemeinen freien Wohlgefallens vorgestellt wird, indem wir die zweckmäßige Zusammenstimmung seiner Elemente zu einem Ganzen nicht erst durch den Begriff uns vermitteln, sondern unmittelbar anschauen. Das Gefühl des Schönen ist eine reine, das des Erhabenen eine durch Schmerz vermittelte Lust, indem es dadurch entsteht daß ein Gegenstand so groß und mächtig ist daß wir als sinnliche Wesen neben ihm zu verschwinden scheinen, und er dadurch in unserm Geist die Idee eines alles überragenden Unendlichen erweckt, zu der wir uns dann erheben. So liegt nach Kant das Erhabene nicht im Gegenstand, sondern im empfindenden Subject, und ein Gleiches gilt dann auch von dem Schönen.

Diese Betrachtung, so richtig und zugleich so einseitig wie die ganze Kantische Philosophie, fand sofort durch Schiller ihre Ergänzung. Er sah ein daß, da nicht alle Gegenstände in uns das Gefühl des Schönen und Erhabenen erwecken, das Object doch von einer bestimmten Beschaffenheit sein müsse um dies thun zu können; er sah daß in dem Gegenstand der Grund liegen müsse, warum er nur diese Idee und keine andere hervorruft, und es gelang ihm das Schöne aus seiner blos subjectiven Daseinsweise zu befreien und ihm eine objective Grundlage zu bereiten. Dadurch ist Schiller in die Reihe der Männer eingetreten, welche die Geschichte der Aesthetik als die Träger und Urheber dieser Wissenschaft ehrend nennt, dadurch hat er für die Philosophie überhaupt, für die Erkenntniß des Zusammenwirkens von Natur und Geist und ihres gemeinsamen Urquells einen Beitrag geliefert, der erst jetzt von denen recht gewürdigt wird die ihn zu verwenden wissen.

In mehreren Aufsätzen, wie über das Erhabene, das

Pathetische, das Tragische knüpfte Schiller an die Kritik der Urtheilskraft an, um sie durch die Fülle seiner Kunstanschauungen zu erläutern, zu bestätigen, im Einzelnen weiter zu führen; seine Hauptschrift sind und bleiben aber die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Hier ist der Schüler zum Meister geworden, hier steht er auf der Höhe der Wissenschaft, und schaut von dieser in das Leben, hier zeigt er den deutschen Denkern die ästhetische Form für ästhetische Gegenstände. Sie sind dem Herzoge von Augustenburg gewidmet, der mit Baggesen eine Todtenfeier für Schiller veranstaltet hatte, als sich die Kunde verbreitete er sei gestorben, und der dann dem Schwererkrankten die Summe von 3000 Thalern sandte, damit er ohne Nahrungssorgen einige Jahre seiner Gesundheit und seinem Genius lebe. Die Briefe erschienen 1795 in den Horen. Sie enthalten eine Untersuchung über den Einfluß der Kunst auf das Menschengeschlecht, sie entwickeln das ästhetische Princip aus unserer Natur als geistig sinnlicher Wesen, sie zeigen in der Schönheit die Vollendung des Lebens, sie verlangen dessen künstlerische Gestaltung sowohl für den Einzelnen als für die Gesellschaft. Der Denker hat die ersten Jahre der französischen Revolution mit angesehen; die Freiheit, die Begründung des Vernunftstaates zu fördern war das Ziel seiner Dichtungen, namentlich des Don Carlos gewesen, aber in der Wirklichkeit war Schrecken und Mord die Folge von der Entfesselung der Volkskraft geworden; in den unteren Classen herrschte gesetzlose Rohheit, in den oberen schlaffe Verderbtheit, und Schiller war schmerzlich inne geworden daß nur durch eine harmonische Bildung der Individualitäten der Gesellschaft geholfen werden könne. Jeder individuelle Mensch trägt der Anlage nach einen reinen idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen die große Aufgabe seines Daseins ist. Der

Staat repräsentirt diesen reinen Menschen, der Mensch in der Zeit soll zum Menschen in der Idee veredelt werden.

Die Griechen erfreuten sich eines schönen Menschenthumes. „Zugleich voll Form und voll Fülle, zugleich philosophirend und bildend, zugleich zart und energisch sehen wir sie die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschheit vereinigen.“ Diese Naturharmonie löste sich, damit die einzelnen Kräfte im Kampf der Gegensätze und in einer zunächst einseitigen Entfaltung weiter ausgebildet würden. Die Kunst, die ästhetische Bildung muß uns wieder zur Totalität führen, durch sie muß das freie Staatsleben eingeleitet werden. — Die Nation geht auf der Bahn welche ihr Lieblingsdichter vorgezeichnet hat.

Die Wahrheit muß die Kraft eines bewegenden Triebes gewinnen, wenn sie siegen soll. Ehe noch die Wahrheit ihr siegendes Licht in die Tiefen der Herzen sendet, fängt die Dichtungskraft ihre Strahlen auf, und die Gipfel der Menschheit glänzen, wenn noch feuchte Nacht in den Thälern liegt. Durch das Morgenthor der Schönheit gehen wir ein in das Land der Erkenntniß, der freien Sittlichkeit. Durch die Darstellung der Wahrheit fällt das Gebäude des Wahns, und das Gute wird im Werke der Kunst auch ein sinnlich Wohlgefälliges, das unser Herz für sich erobert.

Der Mensch als Geist ist Vernunft und Wille, selbstthätig, bestimmend und formgebend; Schiller bezeichnet dies durch den Formtrieb; der Mensch als sinnliches Wesen ist bestimmbar, empfänglich und auf die Materie gerichtet; Schiller bezeichnet dies durch den Stofftrieb; zwischen beiden in der Mitte liegt das Schöne, in dem Sinnlichkeit und Vernunft sich durchdringen, und sein zugleich genießendes Hervorbringen weist Schiller dem Spieltrieb zu. Der letztere Ausdruck ist nicht glücklich gewählt; Schiller will damit das freie Spiel der Kräfte, die naturgemäße Thätig-

keit bezeichnen, die zugleich Freude und Glück ist; er erinnert an das Leben der Olympier und setzt hinzu: „Der Mensch ist nur da ganz Mensch wo er spielt.“ Die Persönlichkeit ist das Bleibende, der Zustand der Empfindung das Wechselnde im Menschen: er ist die beharrliche Einheit, die in den Fluthen der Veränderung ewig sie selbst bleibt. Der Mensch soll in vielfältiger Berührung mit der Welt sie in sich aufnehmen, aber mit dieser höchsten Fülle von Dasein zugleich die höchste Selbständigkeit und Freiheit verbinden, und anstatt sich an die Welt zu verlieren soll er sie der Einheit seiner Vernunft unterwerfen. Nur in so fern er selbständig ist, ist Realität außer ihm, ist er empfänglich; nur in so fern er empfänglich ist, ist Realität in ihm, ist er eine denkende Kraft. — Der Gegenstand des sinnlichen Triebs heißt Leben, der des Formtriebs Gestalt; lebende Gestalt oder Schönheit ist also des Spieltriebs Sache; er will so hervorbringen wie der Sinn zu empfangen trachtet. Das blos gefühlte Leben ist gestaltlos, die blos gedachte Gestalt leblos; nur indem das Leben im Verstande sich formt und die Form in der Empfindung lebt, gewinnt das Leben Gestalt und die Gestalt Leben, nur so entsteht die Schönheit. Sie erhebt sich von der Empfindung zum Gedanken, sie rüstet die geistige Form mit sinnlicher Kraft aus; sie führt das Gesetz zum Gefühl und den Begriff zur Anschauung. Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Vernunft geleitet und der geistige zur Materie zurückgeführt; durch sie wird die einseitige Anspannung der besondern Kräfte zur Harmonie und die Ruhe der Abspannung zur Energie wieder hergestellt, und so der Mensch zu einem in sich vollendeten Ganzen gemacht.

Die Schönheit ist die Ineinsbildung des Realen und Idealen; sie verknüpft Denken und Empfinden, sie zeigt Geist und Materie in vollkommenster Einheit. Die Frei-

heit, in der ihr Wesen besteht, ist nicht Gesetzlosigkeit, sondern Harmonie von Gesetzen, nicht Willkürlichkeit, sondern höchste innere Nothwendigkeit; die Bestimmtheit, die wir von ihr fodern, ist nicht Ausschließung gewisser Realitäten, sondern Einschließung aller, nicht Begrenzung, sondern Unendlichkeit. Eine hohe Gleichmüthigkeit und Freiheit des Geistes, mit Kraft und Rüstigkeit verbunden, ist die Stimmung in der uns ein echtes Kunstwerk entläßt; im Genuß der Schönheit sind wir unserer leidenden und thätigen Kräfte in gleichem Grade Meister, mit gleicher Leichtigkeit wenden wir uns zum Denken oder zur Anschauung; wir sind bestimmbar, nicht weil wir bestimmungslos wären, sondern weil alle unsere geistigen Vermögen sich in schwebendem Gleichgewicht befinden. Es ist hier eine erfüllte Unendlichkeit vorhanden, die dem Menschen die Freiheit gibt sich nach einer bestimmten Seite selbstkräftig hinzuwenden, da alle Seiten des Lebens in ihr vorhanden sind, die Freiheit aus sich selbst zu machen was er will. So verleiht uns die ästhetische Stimmung die höchste aller Schenkungen, die Schenkung zur Menschheit, und wir können die Schönheit unsere zweite Schöpferin nennen. Weil aber nichts mehr mit dem Begriff der Schönheit streitet, als dem Gemüth eine bestimmte Tendenz zu geben, so ist alles Tendenzmäßige, Lehrhafte, vom Zweck und Wesen der Kunst auszuschließen; das Kunstgeheimniß des Meisters besteht gerade darin daß er den Stoff durch die Form vertilgt. Je eigenmächtiger der Inhalt sich mit seiner Wirkung hervordrängt, desto größer wird der Triumph des Künstlers, wenn uns seine Darstellung doch die reine Freiheit des Gemüths bewahren läßt.

Aus einem Sklaven der Natur, so lange er sie blos empfindet, wird der Mensch ihr Gesetzgeber, so bald er sie denkt. So bald es Licht wird im Menschen, ist auch außer ihm keine Nacht mehr; so bald es stille wird in ihm, legt

sich auch der Sturm in dem Weltall, und die streitenden Kräfte der Natur finden Ruhe zwischen bleibenden Grenzen. Dazu leitet die Schönheit, so faßt Schiller nunmehr selber seine Gedanken zusammen, indem er die Summe des Erörterten zieht und die Perspective für das Sein überhaupt eröffnet, die Schönheit ist das Werk der freien Betrachtung, und wir treten mit ihr in die Welt der Idee, aber ohne darum die sinnliche Welt zu verlassen. Die Schönheit ist zwar Gegenstand für uns, weil die Reflexion die Bedingung ist unter der wir eine Empfindung von ihr haben; zugleich aber ist sie ein Zustand unseres Subjects, weil das Gefühl die Bedingung ist unter der wir eine Vorstellung von ihr haben. Sie ist also zwar Form, weil wir sie betrachten, zugleich aber ist sie Leben, weil wir sie fühlen. Mit Einem Wort: sie ist zugleich unser Zustand und unsere That. Und so dient sie zu einem siegenden Beweis daß das Leiden die Thätigkeit, daß die Materie die Form, daß die Beschränkung die Unendlichkeit keineswegs ausschließt, daß mithin durch die physische Abhängigkeit des Menschen seine moralische Freiheit keineswegs aufgehoben werde; denn sie zeigt das Zusammenbestehen und die Wechselwirkung der sinnlichen und geistigen Natur. Da bei dem Genuß der Schönheit oder der ästhetischen Einheit eine wirkliche Vereinigung und Auswechselung der Materie mit der Form, des Leidens mit der Thätigkeit vor sich geht, so ist eben dadurch die Vereinbarkeit beider Naturen, die Ausführbarkeit des Unendlichen in der Endlichkeit, mithin die Möglichkeit der erhabensten Menschheit bewiesen.

Durch die angeführte Gedankenreihe ist Schiller in der Ueberwindung des Kantianismus nun mit philosophischer Einsicht zu der phantasiegeborenen Theosophie in den Briefen von Julius und Raphael zurückgekehrt, wie er das selber geahnt hatte. In der Abhandlung über naive und sentimentale Dichtkunst geht Schiller von dem Gegensatze

und der Vermittelung von Natur und Cultur aus, wie wir dies bereits bei der Betrachtung mehrerer seiner Gedichte kennen gelernt; er entwickelt das antike Weltbewußtsein und die aus ihm entspringende Kunst, so wie die moderne Empfindung und ihren Ausdruck in der Poesie; die seitdem namentlich durch die Gebrüder Schlegel so geläufig gewordene Kategorie des Classischen und Romantischen ward hier der Sache nach gefunden und ebenso scharf als lebenvoll erörtert, und Schiller stellte über einzelne Dichtarten so richtige Grundsätze auf, er gab über viele der ausgezeichnetsten Dichter, namentlich Deutschlands, so treffliche Charakteristiken, daß Gervinus diesen Aufsatz neben Goethe's Leben für die wichtigste Quelle unserer Literaturgeschichte im achtzehnten Jahrhundert erklären konnte.

Wir lieben, sagt Schiller, in der Natur das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die ewige Einheit mit sich selbst; wir selbst waren Natur, und unsere Cultur soll uns auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit zur Natur zurückführen. Nur wenn beides sich frei verbindet, wenn der Wille das Gesetz der Nothwendigkeit frei befolgt und bei allem Wechsel der Phantasie die Vernunft ihre Regel behauptet, geht das Göttliche oder das Ideale hervor. In der Sehnsucht der Neueren nach der Natur, nach der verlorenen Kindheit liegt der Grund der Sentimentalität, die dem Jugendalter der Welt fremd war; die Griechen empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche. Die Dichter sind die Bewahrer der Natur, sie werden entweder Natur sein oder die verlorene suchen, und dies bedingt den Unterschied des Naiven und Sentimentalen. Die Poesie soll der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck geben, das Individuelle idealisiren, das Ideale individualisiren; die Natur in ihrer Harmonie und Fülle ist der Ausgang des naiven, der Gedanke in seiner Freiheit

und Unendlichkeit der Ausgang des sentimentalen Dichters; jener ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung, dieser ist es durch die Kunst des Unendlichen. Weil ein Werk für das Auge nur in der Begrenzung seine Vollkommenheit findet, sind die Alten in der Plastik unübertrefflich, in Werken für die Einbildungskraft, in der Poesie, können wir durch Geist wie durch Fülle des Stoffs siegen. Dem naiven Dichter hat die Natur die Gunst erwiesen immer als eine ungetheilte Einheit zu wirken, in jedem Moment ein selbständiges und vollendetes Ganzes zu sein und die Menschheit ihrem vollen Gehalt nach in der Wirklichkeit darzustellen. Dem sentimentalischen hat sie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt die verlorene Harmonie und Einheit aus sich selbst wieder herzustellen, die Menschheit in sich vollständig zu machen und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen überzugehen.

Wir müssen es den Lesern überlassen sich bei Schiller selbst an dem Reichthum des Details, an der Fülle von immer giltigen Kunsturtheilen zu erfreuen; wir bemerken nur daß ihm bei der Schilderung des naiven Dichters das Bild Goethe's, bei der des sentimentalischen aber das eigene vorschwebt und daß er am Ende diese beiden Gattungen der Poesie auf die Grundunterschiede der Menschheit überhaupt zurückführt und das Wesen des Realisten und Idealisten ebenso meisterhaft theoretisch entwickelt, als er selbst es im Wallenstein, Goethe im Tasso dichterisch veranschaulicht. Der Realist hält sich in seinem Wissen und Wirken an das Gegebene, auf dem Wege der Erfahrung strebt er durch die Betrachtung des Einzelnen zum Ganzen, nicht in einer einzelnen That, sondern in der ganzen Summe seines Lebens ruht seine sittliche Größe. Der Idealist nimmt aus seiner Vernunft Erkenntnisse und Motive des Handelns, er dringt überall auf die obersten und letzten Gründe und ge-

räth in Gefahr das Besondere zu versäumen, indem er das Allgemeine im Auge hat. Sein Streben geht über das sinnliche Leben, über die Gegenwart hinaus, für die Ewigkeit will er säen und pflanzen, während der Realist die Erde sein nennt und sich seines Besitzes freut. Der Realist fragt wozu eine Sache gut sei und schätzt sie nach ihrem Nutzen, der Idealist fragt ob sie gut sei und schätzt sie nach ihrer Würde. Was der Realist liebt will er beglücken, der Idealist will es veredeln. Der Realist will den Wohlstand des Volks, auch wenn es von dessen moralischer Selbständigkeit etwas kosten sollte, der Idealist will die Freiheit, wenn sie auch ein Opfer der weltlichen Güter erheischt. Der Realist leistet zwar dem Vernunftbegriff der Menschheit in keinem einzelnen Augenblick Genüge, dafür aber widerspricht er niemals ihrem Verstandesbegriff; der Idealist kommt zwar in einzelnen Fällen dem höchsten Begriff der Menschheit näher, bleibt aber nicht selten sogar unter dem niedrigsten. Nun kommt es aber in der Praxis des Lebens weit mehr darauf an daß das Ganze gleichförmig menschlich gut, als daß das Einzelne zufällig göttlich sei, und wenn also der Idealist geschickter ist uns von dem was der Menschheit möglich ist einen großen Begriff zu erwecken und Achtung für ihre Bestimmung einzuflößen, so kann nur der Realist sie mit Stetigkeit in der Erfahrung ausführen und die Gattung in ihren ewigen Grenzen erhalten. Jener ist zwar ein edleres, aber ein ungleich weniger vollkommenes Wesen; dieser erscheint zwar durchgängig weniger edel, aber er ist dagegen desto vollkommener; denn das Edle liegt schon in dem Beweis eines großen Vermögens, aber das Vollkommene liegt in der Haltung des Ganzen und in der wirklichen That.

Drum paart zu eurem schönsten Glück
Des Schwärmers Ernst des Weltmanns Blick!

hatte der Dichter gesungen; ebenso setzt der Denker das Ideal der Menschheit in die Versöhnung des Idealismus und Realismus. Sie war Grund und Ziel seines Bundes mit Goethe. Sie ist möglich, weil die Gesetze des menschlichen Geistes zugleich die Weltgesetze sind, wie Schiller in einer kühnen Anticipation der neueren Logik sagt, welche die Lehre vom Logos oder von den weltgestaltenden, weltordnenden göttlichen Gedanken ist, die unsere Vernunft zu vernehmen und in der eigenen Wesenheit wiederzufinden hat.

Wilhelm von Humboldt urtheilt über Schiller als Aesthetiker folgendermaßen: „Ueber die Grundlagen aller Kunst so wie über die Kunst selbst enthalten Schillers Abhandlungen alles Wesentliche auf eine Weise über die es niemals möglich sein wird hinauszugehen. In diesem Gebiete dürfte schwerlich eine Frage vorkommen deren richtige Beantwortung sie nicht würde bis zu den hier aufgestellten Principien hinaufführen lassen. Niemals vorher sind diese Materien so rein, so vollständig, so lichtvoll abgehandelt worden." — Hegel sagt in seiner Aesthetik: „Es muß Schillern das große Verdienst zugestanden werden die Kantische Subjectivität und Abstraction des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu erfassen und künstlerisch zu verwirklichen." — Mit dem Tiefblick des Genius endlich äußerte Fichte über Schiller zur Zeit ihres gemeinsamen Strebens und Lehrens zu Jena in Bezug auf seine philosophischen Bestrebungen: „Das Einzige was ihm noch mangelt ist Einheit; die Einheit ist zwar in seinem Gefühl aber nicht in seinem System; kommt es dahin, und dies hängt allein von ihm ab, so ist von keinem andern Kopf so viel, es ist schlechterdings eine neue Epoche zu erwarten."

Schiller indeß war wesentlich Dichter, und so wandte er sich nicht zur Systematisirung seiner Ideen, sondern zu

deren künstlerisch veranschaulichenden Darstellung in seinem Wallenstein, in seiner Gedankenlyrik. Die Epoche der Philosophie, welche seinen prophetischen Aussprüchen die wissenschaftliche Erfüllung gibt, hat in dem Theismus der Gegenwart begonnen, der Gott in der Natur und die Natur in Gott begreift und die Offenbarungswahrheiten mit der Vernunft in freien Einklang bringt.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.